Cadernos de Música da Universidade de Cambridge

Escaneado por
Blade Runner

FORMA E ESTRUTURA NA MÚSICA

ROY BENNETT

Jorge Zahar Editor

FORMA E ESTRUTURA NA MÚSICA

Dando continuidade à série Cadernos de Música da Universidade de Cambridge, lançamos agora esta obra que vem oferecer uma introdução às formas e estruturas musicais mais simples, isto é, as formas binária, ternária, minueto e trio, rondó simples e variações.

Este é um livro de interesse não apenas para o público especializado — estudantes ou professores de música e musicólogos em geral —, mas também para o leigo que gostaria de saber, por exemplo, o que é forma em música ou como um compositor deve planejar a construção de uma peça que deseja escrever, destacando dentro desse planejamento o esquema tonal e o equilíbrio desse esquema.

Cada unidade do livro contém um conjunto completo de informações, enriquecido com peças que são exemplos ilustrativos da forma abordada e outras que deverão ser estudadas nos exercícios programados. As peças selecionadas constituem uma ampla escolha, criteriosa e fundamentada, de trabalhos orquestrais ou de peças instrumentais e para teclado.

As peças orquestrais e instrumentais são apresentadas em reduções para linha melódica, enquanto as peças para teclado são impressas na íntegra, podendo assim ser tocadas ao vivo durante as aulas.

Uma das características da série Cadernos de Música da Universidade de Cambridge é a indicação cuidadosa de gravações a serem ouvidas, procurando sempre apontar peças de fácil acesso para o leitor. Assim, procura-se dar ênfase à idéia de que a experiência auditiva é fundamental para a análise e a compreensão de qualquer tipo de

78
B471 6

Forma e Estrutura
na Música

CADERNOS DE MÚSICA DA
UNIVERSIDADE DE CAMBRIDGE

Volumes da série:

Aprendendo a compor
Uma breve história da música
Como ler uma partitura
Elementos básicos da música
Forma e estrutura na música
Instrumentos da orquestra
Instrumentos de teclado

Roy Bennett

Forma e Estrutura na Música

Tradução:
Luiz Carlos Csëko
Compositor. Master of Music, University of Colorado, Boulder, USA. Bacharel em Música e Composição, Universidade de Brasília, DF.

Revisão técnica:
Luiz Paulo Horta

Jorge Zahar Editor
Rio de Janeiro

Título original: *Form and Design*

Tradução autorizada da reimpressão da primeira edição inglesa, publicada em 1982 por Cambridge University Press, Inglaterra, na série Cambridge Assignments in Music

Copyright © 1980, Cambridge University Press

Copyright © 1986 da edição em língua portuguesa:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México 31 sobreloja
20031-144 Rio de Janeiro, RJ
tel.: (21) 240-0226 / fax: (21) 262-5123
e-mail: jze@zahar.com.br / site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.
A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação do copyright. (Lei 5.988)

Capa: Valéria Naslausky

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

Bennett, Roy
B417f Forma e estrutura na música / Roy Bennett; tradução, Luiz Carlos Csëko; revisão técnica, Luiz Paulo Horta. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
(Cadernos de música da Universidade de Cambridge)

Tradução de: Form and Design
ISBN: 85-7110-426-3

1. Formas musicais. 2. Música – Teoria. I. Título. II. Série.

CDD – 781.5
85-1032 CDU – 781.5

Agradecimentos

O autor e a editora inglesa agradecem pela *Gavotte* de Prokofiev, copyright © 1926 by Edition Russe de Musique, copyright cedido em 1947 a Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd. para todos os países, reimpresso por permissão de Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd., Londres; pelo *Coral* de Bartók, © 1946 by Boosey and Hawkes Inc., reimpresso por permissão de Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd., Londres; pela referência aos arranjos de Harty do *Allegro Deciso* e *Hornpipe* de *The Water Music* de Handel, copyright © Chappell and Co., Ltd. Music Publishers, Londres; por "O Relógio Musical Vienense" do *Háry János* de Kodály, copyright © Universal Editor Ltd. (Londres).

Sumário

Ao Professor 7

1
Que é "Forma" em Música? 9

2
Forma Binária
Handel: Minueto da *Music for the Royal Fireworks* 15
Purcell: Marcha em Dó 16
Anônimo: *Pavane* de um antigo livro francês de danças 16
Bach: Marcha em Ré (do Livro de Anna Magdalena) 17

Exercícios Programados
Purcell: Canção 19
Mozart: Minueto 19
Haydn: Tema para as variações da sinfonia *Surpresa* 20
Handel (arr. Harty): *Hornpipe* de *The Water Music* 20
Corelli: Sarabanda de uma Sonata para Violino 21
Bach: Minueto da Suíte Orquestral N.º 2 22
Bach: *Gavotte* da Suíte Orquestral N.º 3 22

3
Forma Ternária
Schumann: *Volksliedchen* 24
Beethoven: *Bagatelle* em Sol Menor 25
Grieg: Dança Norueguesa N.º 3 27

Exercícios Programados
Grieg: *Night Watchman's Song* 28
Tchaikovsky: *Chanson Triste* 29
Mozart: Movimento Lento do Quarteto para Flauta (K. 285) 30
Brahms: Dança Húngara N.º 5 31
Prokofiev: *Gavotte* da Sinfonia "Clássica" 32
Borodin: Danças Tártaras 33

4
Binária ou Ternária?
Haydn: Minueto 34

Exercícios Programados
Handel: Siciliano — "La Paix"
de *Music for the Royal Fireworks* 36
Hofstetter: Minueto do Quarteto de Cordas em Lá Maior 36
Bach: *Musette* (do Livro de Anna Magdalena) 37

	Brahms: Valsa em Lá Bemol	37
	Couperin: *Gavotte:* "La Bourbonnoise"	38
	Beethoven: *Scherzo* da *Sonata ao Luar*	38
	Grieg: "Dança de Anitra" de *Peer Gynt*	39
5	Handel: Minuetos I e II da *Music for the Royal Fireworks*	40
A Forma Minueto e Trio	Mozart: Minueto da Sinfonia N.º 39 em Mi Bemol	41
	Exercícios Programados	
	Beethoven: *Scherzo* da Sonata para Piano N.º 15 *(Pastoral)*	42
	Haydn: Minueto da Sonata para Piano N.º 5	44
	Mozart: Terceiro Movimento de *Eine kleine Nachtmusik*	45
	Beethoven: *Scherzo* da Sonata "Primavera"	45
6	Bach: *Badinerie* da Suíte Orquestral N.º 2	47
Exercício Programado Especial A	Beethoven: Terceiro Movimento do Septeto em Mi Bemol	48
	Bizet: "Carillon" da Suíte *L'Arlésienne*	48
	Handel (arr. Harty): *Allegro Deciso* de *The Water Music*	50
7	Purcell: *Rondeau* de *The Fairy Queen*	51
Forma Rondó Simples	Beethoven: Rondó de uma Sonatina para Piano	52
	Exercícios Programados	
	Bizet: Prelúdio de *Carmen*	54
	Couperin: *Gavotte:* "Les Moissoneurs	56
	Mozart: Rondó do Concerto para Trompa N.º 3	58
	Haydn: Rondó da Sonata para Piano N.º 37	60
8	Mozart: Variações sobre *Ah, vous dirai-je, Maman*	64
Forma Variação e o "Basso Ostinato"	Purcell: Basso Ostinato em Dó Menor	68
	Bach: Passacaglia em Dó Menor	69
	Exercícios Programados	
	Bizet: Prelúdio de *L'Arlésienne*	70
	Schumann: Tema com Variações	72
	Delibes: "Thème Slave Varié" do balé *Coppelia*	73
	Purcell: "Dido's Lament" de *Dido e Enéias*	74
9	Tchaikovsky: "Dança dos Pequenos Cisnes" do balé *O Lago dos Cisnes*	75
Exercício Programado Especial B	Schubert: Dança Alemã	75
	Mozart: Terceiro Movimento do Concerto para Fagote	76
	Bartók: *Coral*	77
	Vivaldi: Movimento Lento do Concerto "Inverno" de *As Quatro Estações*	78
	Haydn: Terceiro Movimento da Sinfonia "Rufar dos Tambores"	78
10	Kodály: "O Relógio Musical Vienense" de *Háry János*	79
Exercício Programado Especial C		

Ao Professor

Este livro oferece uma introdução às formas e estruturas musicais mais simples — binária, ternária, minueto e trio, rondó simples e variações.

Cada unidade do livro contém um conjunto completo de informações, juntamente com peças que são exemplos ilustrativos da forma abordada e outras que deverão ser estudadas nos Exercícios Programados. As peças escolhidas constituem uma ampla seleção de trabalhos orquestrais ou peças instrumentais e para teclado.

Dois tipos de partitura são usados no livro. As peças orquestrais e instrumentais são apresentadas em reduções para linha melódica, porém as peças para teclado são impressas na íntegra, podendo assim ser tocadas ao vivo durante as aulas.

O único pré-requisito necessário para o aluno utilizar o livro é uma familiaridade básica com os termos, sinais e frases em italiano, comumente encontrados na literatura musical.

Roy Bennett

1

Que é "forma" em música?

Quando um compositor está escrevendo uma peça musical, deve planejar seu trabalho com um detalhamento tão cuidadoso quanto um arquiteto ao projetar uma construção. Em cada caso, o produto final deve possuir continuidade, equilíbrio e forma. Porém, enquanto a arquitetura preocupa-se com o equilíbrio no espaço, a música está voltada para o equilíbrio no tempo. Em música, usamos a palavra "forma" para descrever a maneira pela qual o compositor atinge esse equilíbrio, ao dispor e colocar em ordem suas idéias musicais — ou seja, a maneira como o compositor projeta e constrói sua música.

Podemos conceber a forma de uma peça musical como sendo a estrutura total da peça. Mas o compositor tem de preencher essa estrutura básica com detalhes interessantes, e para esse fim utiliza uma variedade de materiais musicais.

Repetição e contraste

Mesmo em uma peça relativamente curta, o compositor raramente acha que apenas uma idéia musical seja suficiente para completar o trabalho. Por outro lado, uma superabundância de idéias, uma após a outra, em uma seqüência casual, poderia dar a impressão de que a peça vagueia a esmo, sem objetivo — que lhe falta forma. Portanto, o compositor tem de procurar estabelecer um delicado equilíbrio entre os dois ingredientes básicos de todo projeto e forma musical: repetição e contraste.

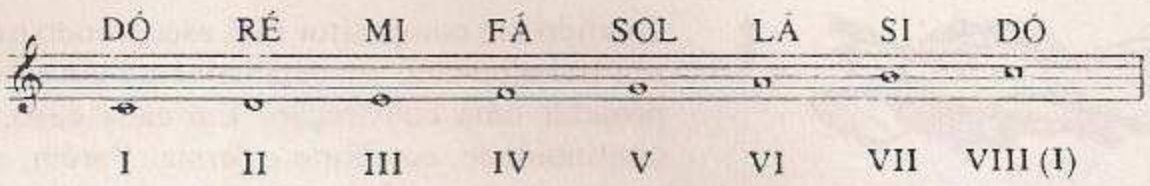
É necessário alguma repetição das idéias musicais para dar certa unidade à peça — para melhor articular a composição. Algumas melodias podem ser ouvidas duas vezes ou até mais, durante a mesma peça. Essas repetições devem ser encaradas como pontos de referência que servem para orientar-nos durante a peça.

É também muito importante que o compositor introduza idéias contrastantes para que a música adquira variedade e interesse. Há várias maneiras de realizar esse contraste. A mais óbvia é usar uma melodia completamente nova, diferente das anteriores. Mas há muitas outras formas de criar contrastes musicais, tais como: mudança de tonalidade, mudança de modo (contraste entre o maior e o menor), ritmo, andamento, dinâmica (fortes e fracos), ambiência, textura e timbre (ou colorido instrumental). O compositor poderá usar uma dessas possibilidades de cada vez ou várias ao mesmo tempo, dependendo da intensidade do contraste desejado.

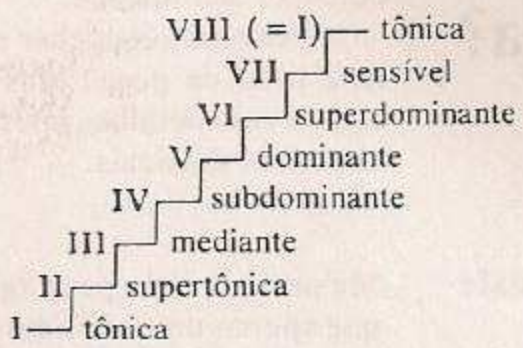
Tonalidades, escalas e acordes

Um dos fatores mais importantes na construção de uma peça musical é a maneira como o compositor planeja seu esquema tonal e o equilíbrio desse esquema. A tonalidade em que começa uma peça é chamada *tonalidade da tônica*. Essa é a *tonalidade central* para toda a peça. Ainda que várias mudanças de tonalidade possam ocorrer, a música voltará sempre à tonalidade central no fim da peça.

Cada tonalidade, quer seja maior ou menor, está baseada em uma escala de oito notas. Tomemos, por exemplo, uma peça escrita na tonalidade de dó maior. As notas da escala serão:



O primeiro grau de uma escala é chamado de tônica; e cada um dos outros graus possui um nome especial:



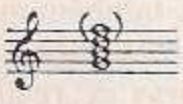
Portanto, se a peça é em dó maior, chama-se dó maior a tonalidade da tônica. A nota da tônica é dó; a supertônica é ré; a mediante, mi, e assim por diante.

Um acorde pode ser construído sobre qualquer nota da escala. Os nomes dos acordes são dados em função do grau da escala sobre o qual o acorde está construído. Aqui estão três dos acordes mais importantes da escala de dó maior:

acorde da tônica (construído sobre a nota da tônica: dó)

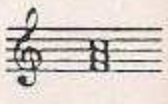
I

acorde da dominante (construído sobre a nota da dominante: sol)



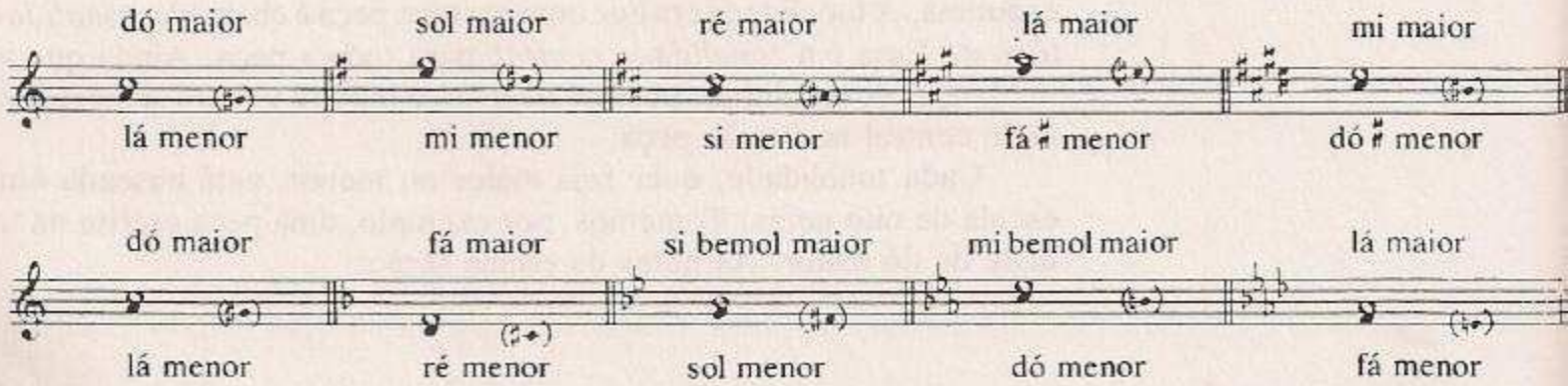
$V^{(7)}$

acorde da subdominante (construído sobre a nota da subdominante: fá)



IV

O quadro abaixo contém a armadura das tonalidades mais usadas. Em cada caso, a nota branca representa a nota da tônica da tonalidade maior; a nota negra representa a nota da tônica da tonalidade relativa menor — a tonalidade menor que tem a mesma armadura da tonalidade maior. A sensível de cada tonalidade menor está entre parênteses. (Nas tonalidades menores, a sensível é uma nota estranha à armadura da tonalidade e, quando necessária, deverá ser indicada na música como um "acidente").



Exercício Programado 1

Escolha outras tonalidades, além de dó maior, como as tonalidades da tônica. Para cada tonalidade:
Escreva a escala com a armadura da tonalidade e coloque algarismos romanos embaixo de cada nota.
Identifique as notas que são:

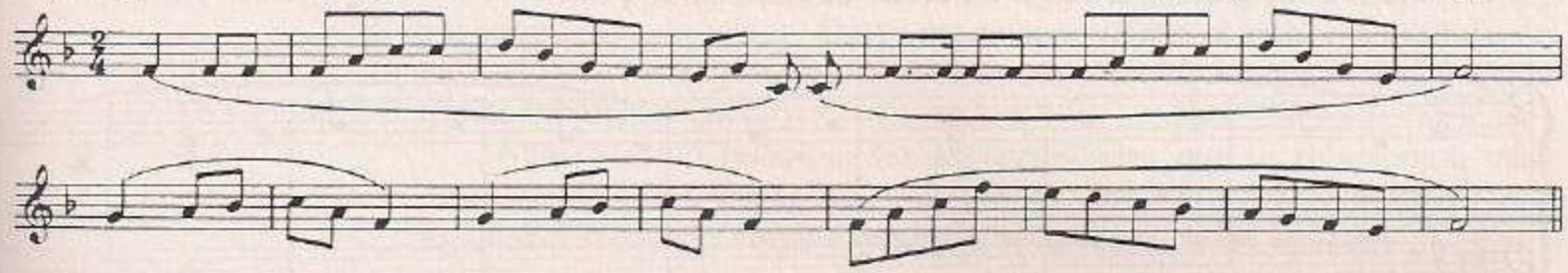
(i) a tônica
(ii) a dominante
(iii) a subdominante
(iv) a sensível

Frases e sentenças

Esses são os componentes musicais básicos com os quais o compositor constrói uma melodia. A extensão mais comum para uma frase musical é quatro compassos, ainda que frases de oito compassos, dois compassos ou até um compasso possam ser encontradas. Frases que consistem em um número ímpar de compassos, tais como três ou cinco, são relativamente raras.

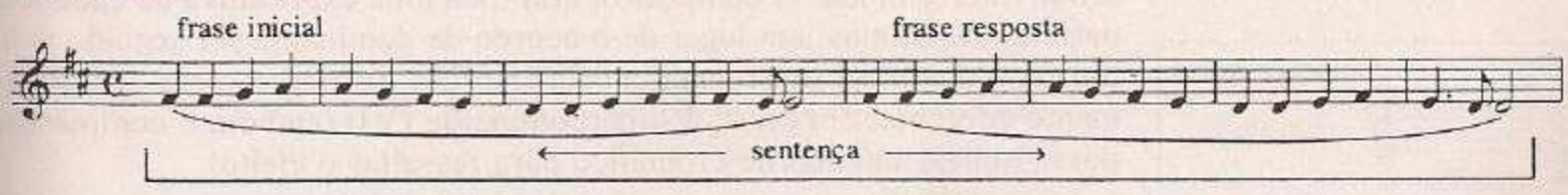
Cante ou toque esta melodia muito conhecida, construída com frases de quatro e dois compassos:

"Early one morning" *Canção folclórica inglesa*



Uma sentença musical possui freqüentemente oito compassos de extensão, e é construída com duas ou mais frases:

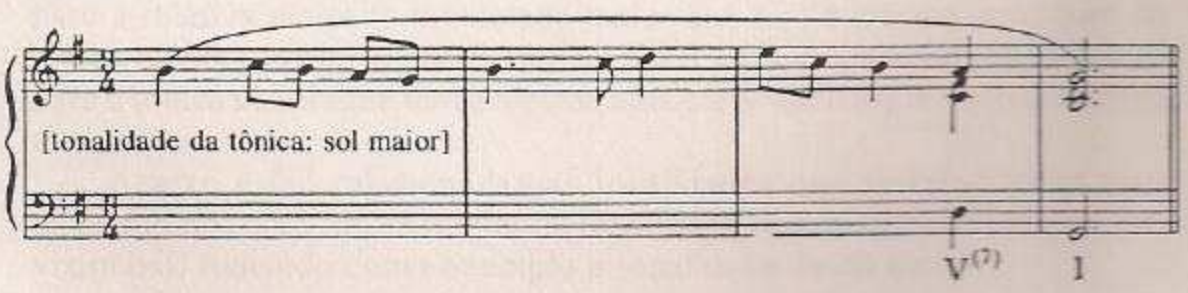
Sinfonia "Coral" *Beethoven*



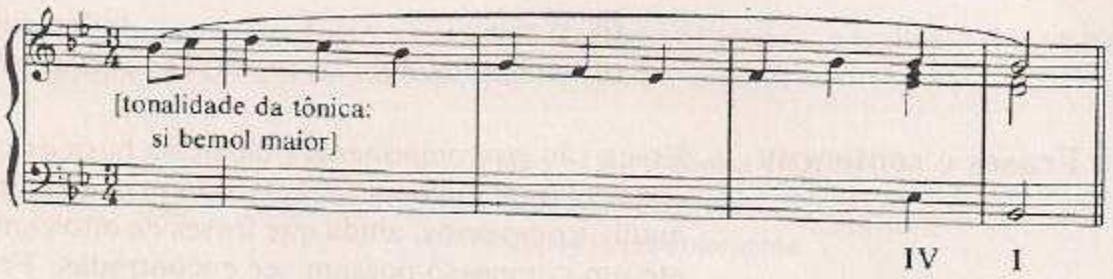
Cadências

Os finais das frases e sentenças são marcados por cadências (palavra proveniente do latim *cadere*, que significa "cair"). As cadências de uma peça musical são "pontos de descanso" — um tipo de pontuação musical. Uma cadência consiste na progressão de dois acordes. Existem quatro espécies de cadências:

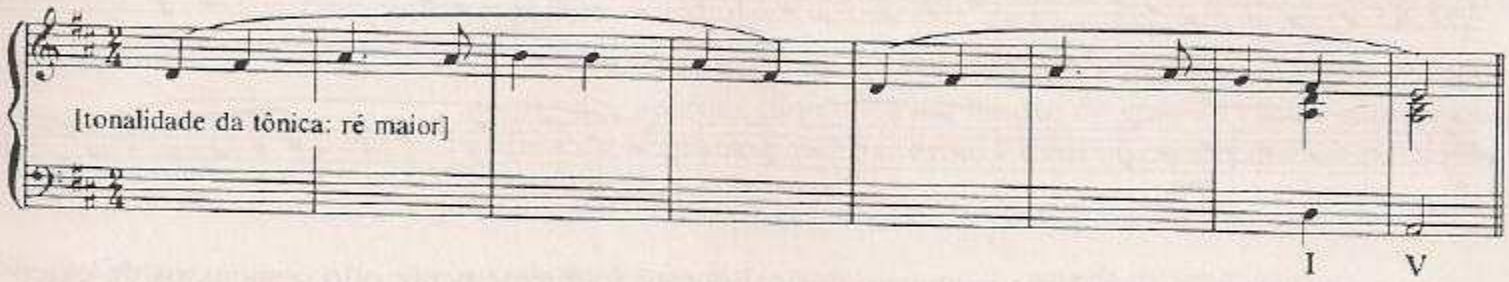
Cadência perfeita (ou ponto final). Os dois acordes que formam essa cadência são o da dominante (V) e o da tônica (I). A cadência perfeita dá à peça um sentido de finalização, de término. Seu efeito é similar ao do ponto final.



Cadência plagal. É formada pelo acorde de subdominante (IV) seguido pelo da tônica (I), e constitui outro tipo de ponto final musical. É também conhecida como a cadência do "Amém" pelo fato de ser freqüentemente utilizada para harmonizar essa palavra no final dos hinos.



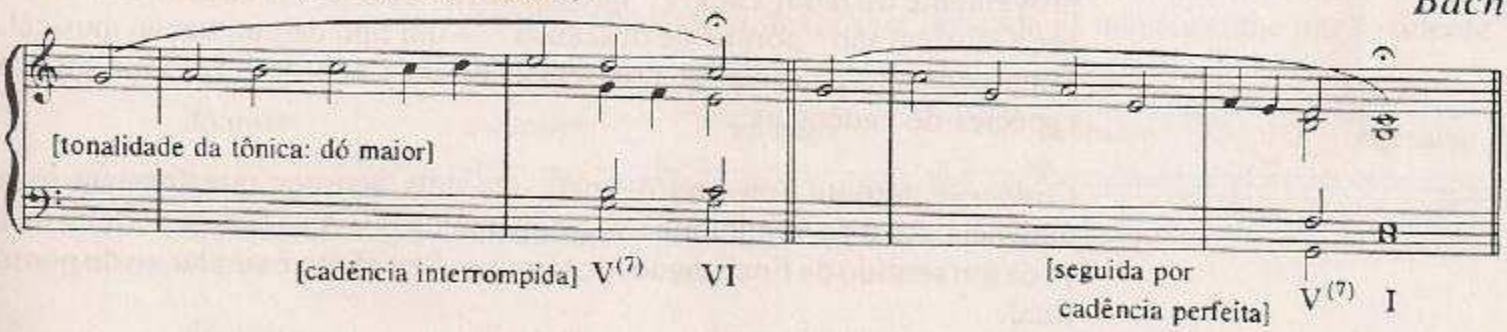
Cadência imperfeita (ou ponto de continuação). Como o nome sugere, essa cadência confere à música um sentido de continuidade, de algo incompleto, inacabado. Seu efeito é similar ao de uma vírgula musical. A cadência imperfeita é realizada pelo encadeamento de quase qualquer acorde — mas freqüentemente de tônica (I), supertônica (II) ou subdominante (IV) — com o acorde da dominante (V).



Cadência interrompida (ou cadência de "engano"). Essa cadência é facilmente identificável, pois subitamente a música soa como se estivesse sendo interrompida. O compositor cria toda uma expectativa de cadência perfeita (V-I), mas, em lugar de o acorde da dominante ser seguido pela tônica, o ouvinte é surpreendido pela aparição de outro acorde completamente diferente: em geral, a superdominante (VI) (embora o compositor possa utilizar um acorde cromático para ressaltar o efeito).

"Wachet auf!" ***(Sleepers Wake!)***

Bach



Modulação

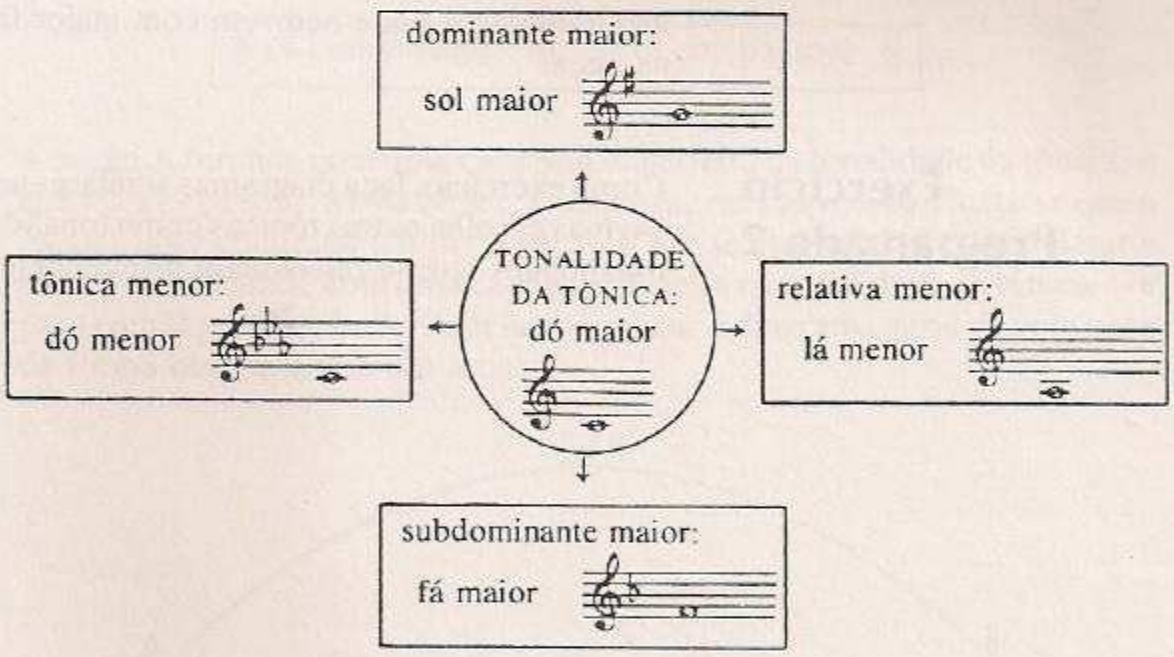
Um dos ingredientes mais importantes ao se construir uma peça musical é a *modulação*, ou mudança de tonalidade. Em peças extremamente curtas e simples, pode-se até não executar uma modulação, mas uma peça mais extensa soaria muito monótona sem alguma mudança de tonalidade para acrescentar interesse e variedade.

Se tomarmos como exemplo uma peça começando em dó maior, chamaremos dó maior a tonalidade da tônica. Se a música modular para a tonalidade de sol maior, cinco notas acima da tônica (lembre-se sempre de incluir a nota mais grave ao contar as notas de um intervalo) então podemos chamar essa modulação de modulação para a tonalidade da dominante.

Obviamente, o compositor é livre para modular para a tonalidade que escolher; no entanto, para qualquer tonalidade que selecione como a tonalidade da tônica (tonalidade central), há certo número de tonalidades que se relacionam de perto com ela, o que faz com que a modulação entre essas tonalidades soe mais natural, mais fluente.

Se a tônica é uma tonalidade *maior*, a modulação mais natural, e portanto a que ocorre mais freqüentemente, é a modulação para a dominante. Há mais duas tonalidades que se relacionam diretamente com a tônica: a relativa menor (que possui a mesma armadura que a tônica maior) e a subdominante maior. Outra modulação muito comum é a modulação para a tônica menor (que tem a mesma nota como tônica que a tonalidade da tônica maior).

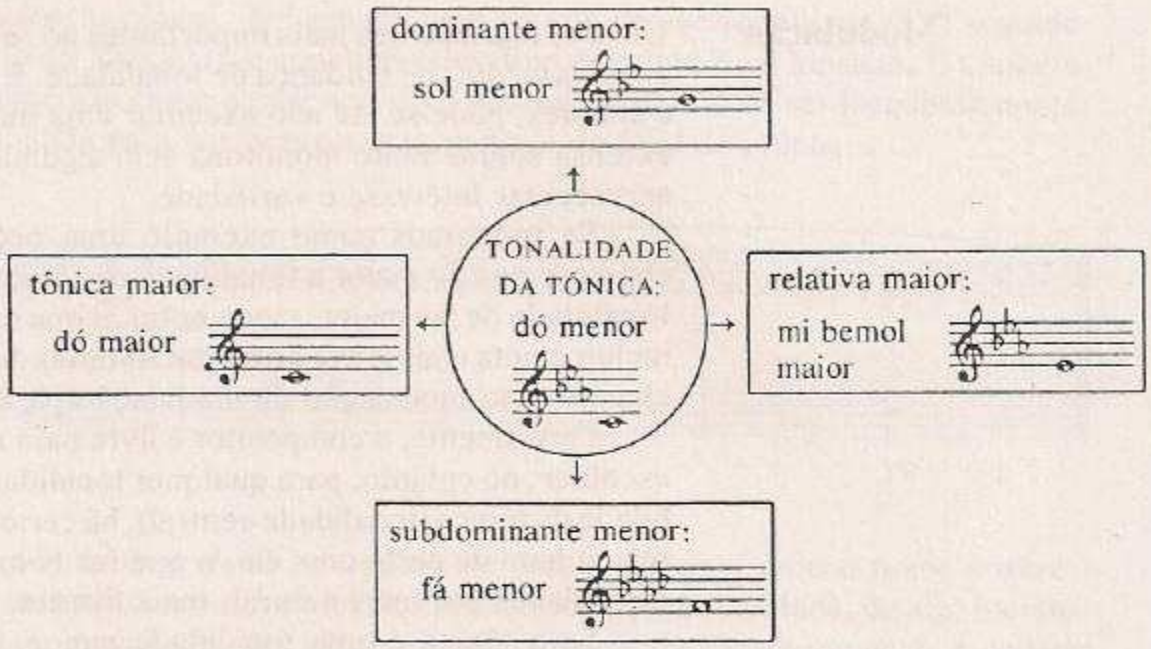
Abaixo estão relacionadas as tonalidades que se relacionam mais diretamente com a tônica maior ou tonalidade central (tonalidades ou tons vizinhos), tomando como exemplo a tonalidade de dó maior:



Duas outras tonalidades relacionadas de perto com a tônica maior são a supertônica menor (a relativa menor da subdominante) e a mediante menor (a relativa menor da dominante).

Se a tônica é uma tonalidade menor, a modulação mais natural será para a relativa maior (a tonalidade maior que tem a mesma armadura da tônica menor) ou para a dominante menor. Outra modulação possível será para a tônica maior (que tem a mesma nota como tônica que a tonalidade da tônica menor).

Abaixo estão relacionadas as tonalidades que se relacionam mais diretamente com a tônica menor ou tonalidade central (tonalidades ou tons vizinhos), tomando como exemplo a tonalidade de dó menor:



Duas outras tonalidades relacionadas de perto com a tônica menor são as tonalidades relativas maiores tanto da subdominante menor quanto da dominante menor.

Em cada forma musical, as cadências, as modulações e os esquemas tonais ocupam lugar importantíssimo na construção da música. Uma das questões de um teste pode ser identificar as várias mudanças de tonalidade em uma peça musical. Descubra primeiro qual é a tonalidade da tônica da peça (maior/menor). Considere essa tonalidade como um centro tonal, em volta do qual gravitarão as tonalidades a ela relacionadas. Faça uma lista das modulações que ocorrem com maior freqüência e tente encontrá-las na peça.

Exercício Programado 2

Como exercício, faça diagramas similares aos encontrados nas páginas 13 e 14, mas escolha outras tônicas como tonalidades centrais. Escreva todas as tonalidades que se relacionam diretamente com a tonalidade central.

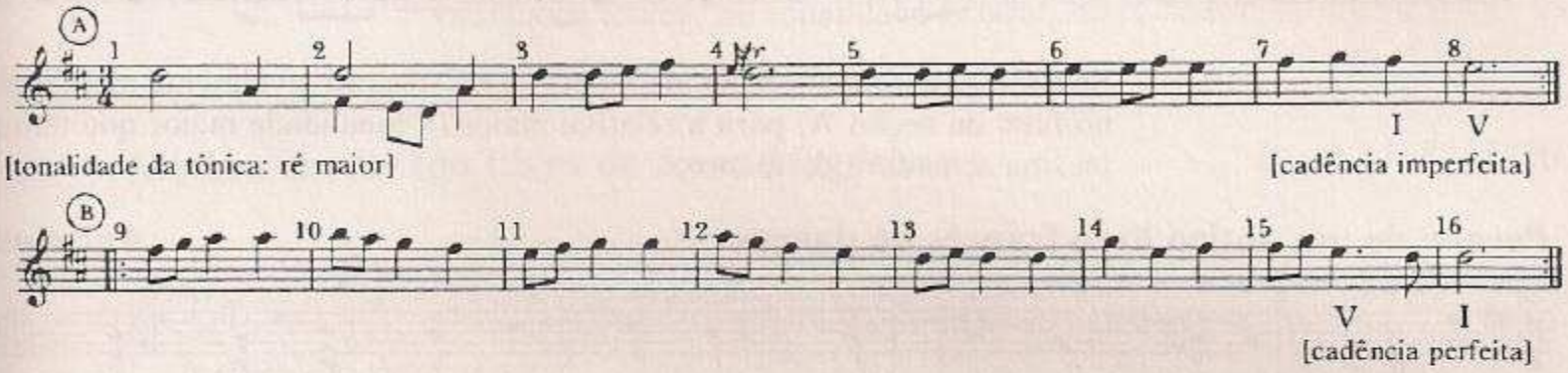
2 Forma binária

Há duas formas ou projetos simples que os compositores utilizam para estruturar peças relativamente curtas. Uma delas é a binária e a outra, a ternária.

Uma peça com a forma binária está dividida em *duas* seções (*bi*-nário significa dois, como em bicicleta ou binóculos). Essas duas seções são chamadas A e B. Cada uma das seções é geralmente marcada por sinais de repetição.

Como nesta peça de Handel:

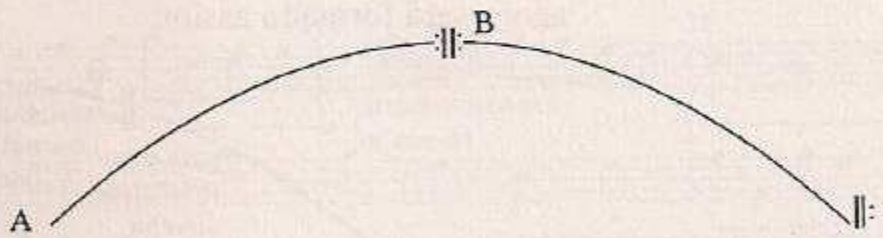
Minueto da *Music for the Royal Fireworks* *Handel (1685/1759)*



A peça está claramente dividida em duas seções. O projeto de Handel para a peça é:

A (8 compassos) :‖: B (8 compassos) :‖

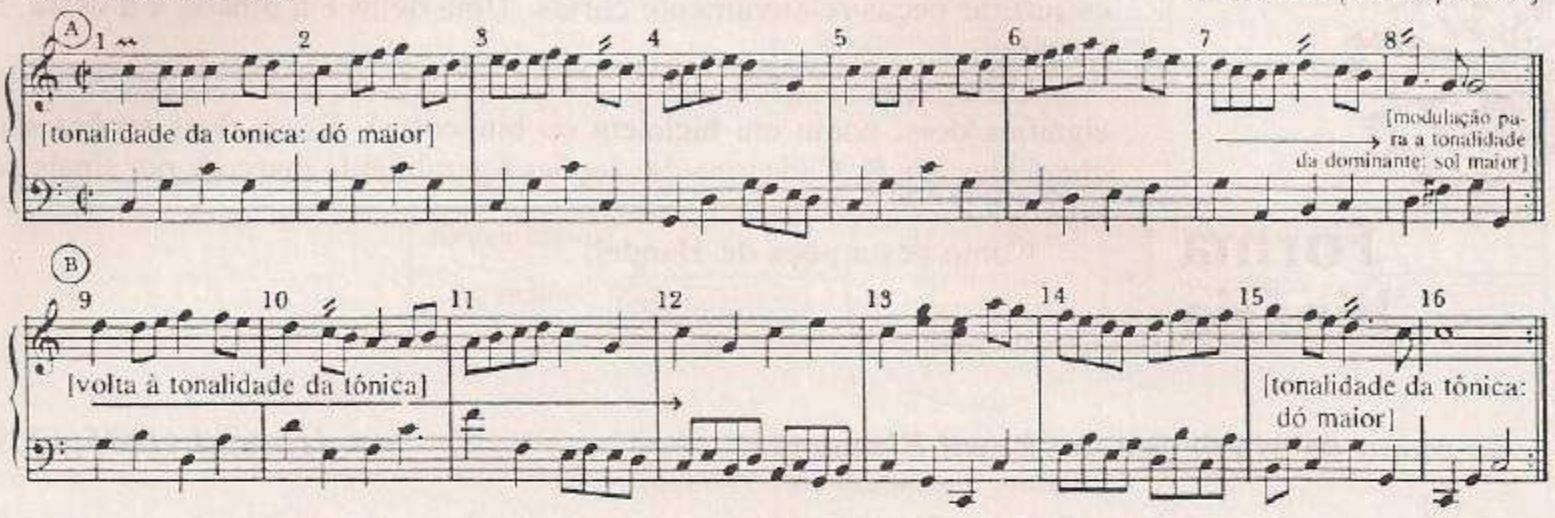
A seção A termina com uma cadência imperfeita na tonalidade da tônica, o que faz a peça soar, a esta altura, inacabada, em suspensão. Sente-se que a música quer continuar a fluir. A seção B faz-se essencial para completar a peça — terminando com uma cadência perfeita na tonalidade da tônica — e para equilibrar a seção A. Pode-se visualizar o diagrama geral de uma peça de forma binária como um arco:



Essa forma de arco — e a necessidade de a seção A ser finalizada e equilibrada pela seção B — é reforçada se a peça modular, ou seja, mudar de tonalidade, no final da seção A.

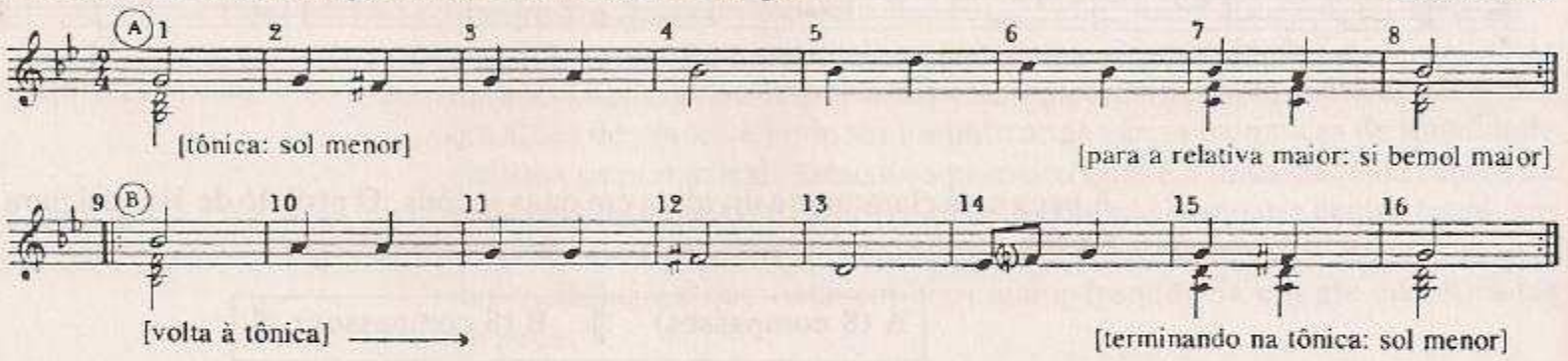
Se a tônica for uma tonalidade maior, a modulação no final de A geralmente será para a tonalidade da dominante. Nesta movimentada Marcha de Purcell, a seção A estabelece claramente a tonalidade da tônica (dó maior) e então modula para a tonalidade da dominante (sol maior). Podemos apreciar essa mudança de tonalidade, mas ao mesmo tempo sentimos a necessidade de a música retornar à tonalidade da tônica durante a seção B.

Marcha em Dó *Purcell (1659/1695)*



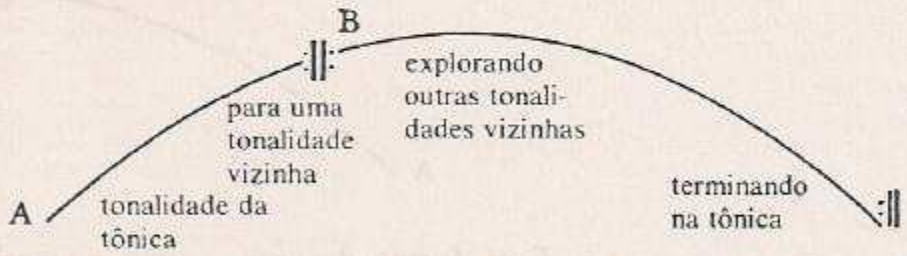
Se a tônica for uma tonalidade menor, a música provavelmente modulará, no final da seção A, para a relativa maior (a tonalidade maior que tem a mesma armadura da menor).

***Pavane* de um antigo livro francês de danças** *Anônimo*



O compositor às vezes constrói parte da seção B usando uma *seqüência* — uma frase muito melódica, imediatamente repetida alguns intervalos acima ou abaixo. Essa seqüência pode ser baseada em uma idéia existente na seção A.

Em muitas peças binárias, a seção B é mais extensa que a seção A. Isso acontece porque freqüentemente o compositor explora outras tonalidades na seção B antes de finalizar voltando à tonalidade da tônica. O arco agora será formado assim:



Embora o formato em arco tenha perdido a simetria, ainda se mantém o *equilíbrio das idéias musicais* entre A e B. A melodia que deu início à seção A provavelmente será ouvida de novo no início da seção B:

talvez invertida (de cabeça para baixo)
colocada no baixo
utilizada para fazer uma seqüência
ou simplesmente transposta para a nova tonalidade.

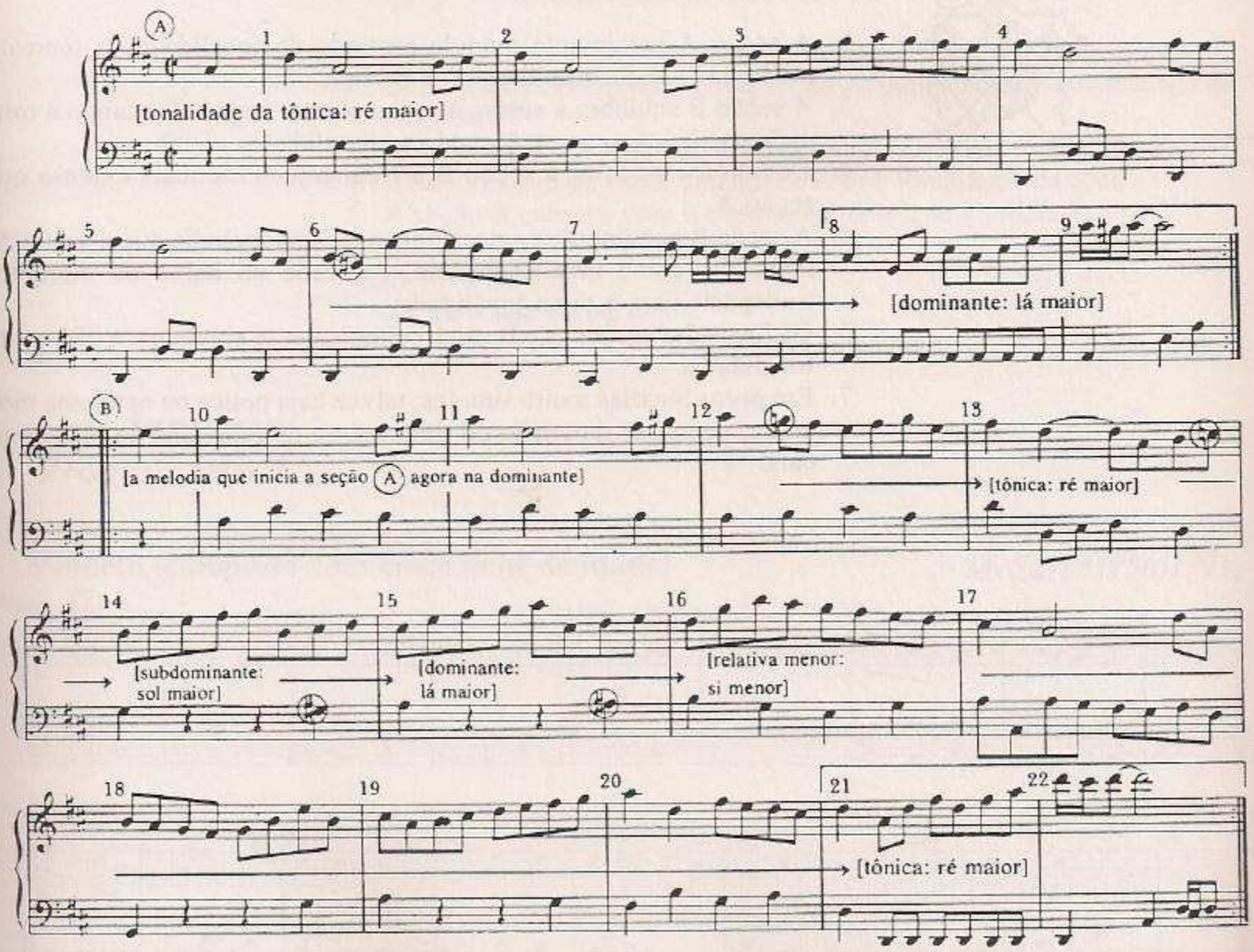
E o compositor geralmente marca o equilíbrio entre as seções A e B ao tornar similares os finais de ambas, com exceção da tonalidade.

Eis aqui outra marcha — de uma coleção de peças que Bach compôs para sua esposa, Anna Magdalena, quando a estava ensinando a tocar cravo. O esquema de Bach para esta peça é:

A (9 compassos) :‖: B (13 compassos) :‖

Observe como Bach utiliza a *repetição* de certas idéias musicais para estabelecer o equilíbrio entre a seção A e a seção B: a mesma melodia dá início a ambas as seções, e os finais de cada seção, imitando os trompetes e tambores da marcha, são similares, a não ser pela tonalidade. Mas também há o emprego do *contraste:* um contraste de textura entre o ritmo enérgico e preciso da idéia inicial e os compassos posteriores, com uma fluência de colcheias; e a música explora toda uma gama de tonalidades contrastantes, vizinhas à tônica, ou tonalidade central, de ré maior.

Marcha em Ré (do Livro de Anna Magdalena) *Bach (1685/1750)*



Exercício Programado 3

Desenhe um diagrama semelhante aos das páginas 13 e 14, mostrando as tonalidades vizinhas, sendo ré maior a tônica ou tonalidade central. Quais dessas tonalidades Bach usa na Marcha em Ré?

Observe que, em cada uma destas quatro peças, tanto a seção A quanto a seção B são marcadas por sinais de repetição. O que realmente ouvimos, então, é AABB, mas a música é impressa A:‖:B:‖, de modo que a forma básica se reduz simplesmente a AB.
Como regra geral, lembre-se que:
os sinais de repetição não alteram, de maneira alguma, a forma de uma peça.

A forma binária foi muito usada nos séculos XVII e XVIII, especialmente para danças, que os compositores agrupavam em *suítes* para teclado ou orquestra. Desde então, a forma binária tem sido raramente usada, a não ser em peças curtas para piano ou temas para um grupo de variações.

Lista de Aspectos Importantes

Aspectos a serem lembrados a respeito da forma binária:

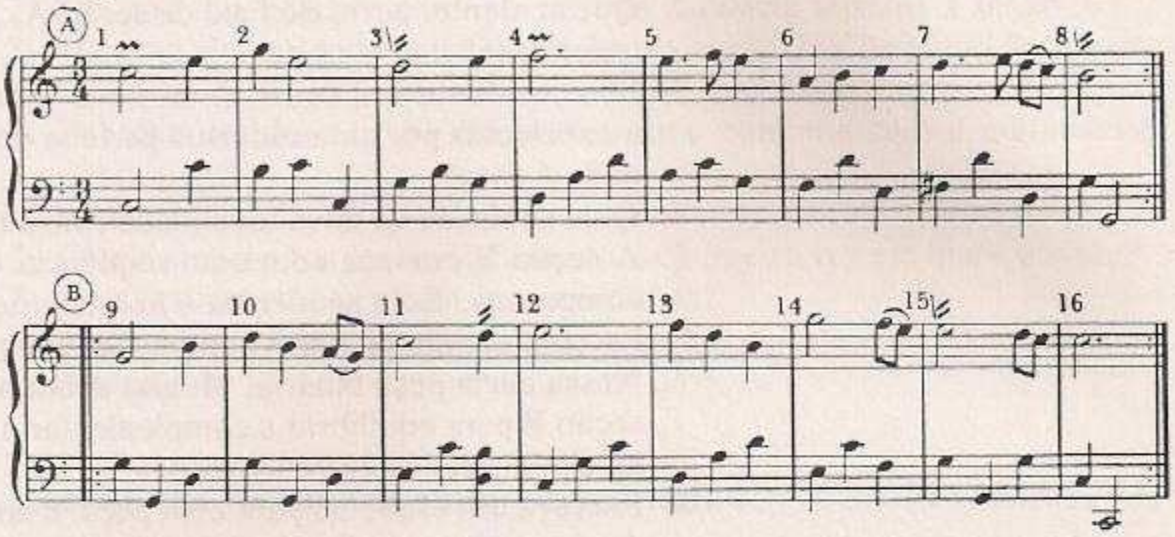
1. A peça divide-se em duas seções, cada qual geralmente repetida:

A :‖: B :‖

2. A seção A geralmente modula partindo da tonalidade da tônica, de modo que soa incompleta por si mesma.
3. A seção B equilibra a seção A e completa a peça — voltando à tonalidade da tônica, mas explorando as tonalidades vizinhas.
4. Devido a esse fato, a seção B é freqüentemente mais extensa que a seção A.
5. A seção B geralmente começa com a mesma melodia que a seção A — invertida, como uma seqüência, colocada no baixo ou meramente transposta para a nova tonalidade.
6. Os finais das seções A e B são freqüentemente similares, a não ser pela tonalidade.
7. Em peças binárias muito simples, talvez haja pouca ou nenhuma modulação, nenhuma repetição ou um mínimo de repetição de idéias musicais.

Exercício Programado 4

Canção *Purcell (1659/1695)*



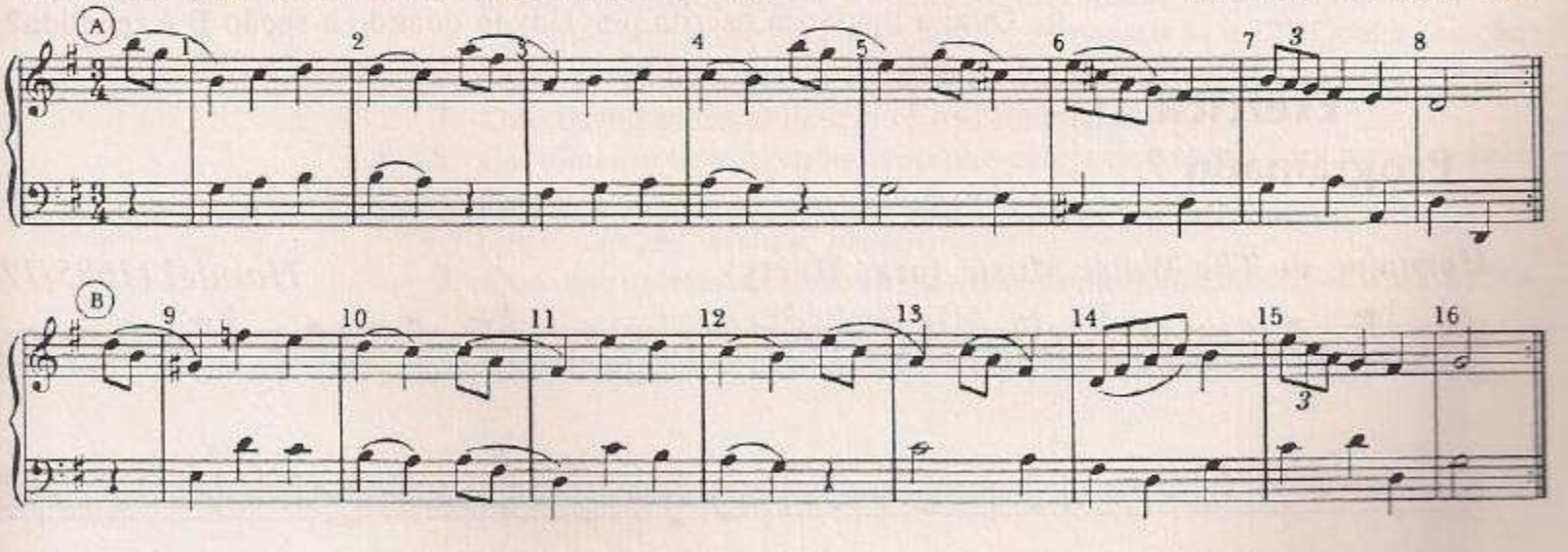
O esquema de Purcell para essa peça binária é:

[A (8 compassos) :‖: B (8 compassos)] :‖

1. Qual é a tonalidade da tônica, ou tonalidade central, desta peça?
2. Que acidente, perto do final da seção A, indica ter havido mudança de tonalidade?
3. Esse acidente é a sensível da nova tonalidade. Que tonalidade é essa?
4. Qual a relação da nova tonalidade com a tonalidade da tônica?
5. A seção B começa com a mesma melodia que a seção A.
   A melodia está:
   (i) invertida?
   (ii) colocada no baixo?
   (iii) apenas transposta para a nova tonalidade?

Exercício Programado 5

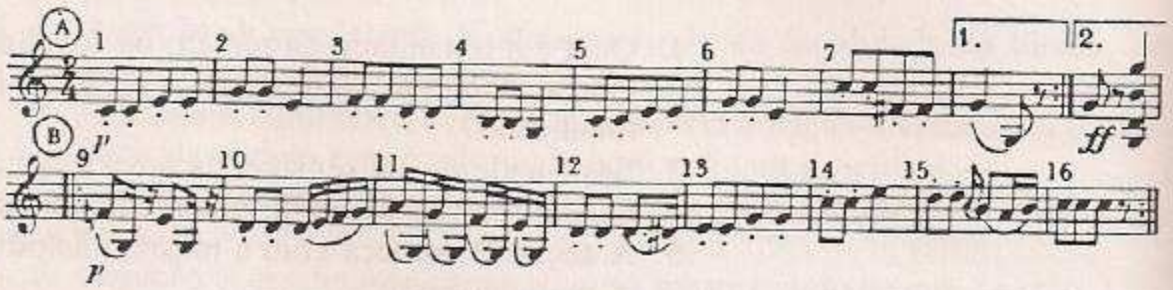
Minueto (composto com cinco anos de idade) *Mozart (1756/1791)*



1. Qual a tonalidade do minueto?
2. Que acidente, perto do final da seção A, indica ter havido mudança de tonalidade?
3. Esse acidente é a sensível da nova tonalidade, a qual é firmemente estabelecida por uma cadência perfeita no final da seção A. Que tonalidade é essa?
4. Qual a relação da nova tonalidade com a tonalidade da tônica da peça?
5. A seção B começa com uma seqüência que tem a duração de quatro compassos. Essa seqüência é ascendente ou descendente?
6. Escreva os números dos compassos onde ocorrem novas seqüências.
7. Nessa curta peça binária, Mozart deixa bastante claro que construiu a seção B para equilibrar e complementar a seção A. Em que compassos há similaridades entre as seções?
8. Escreva um esquema para essa peça, usando as letras A e B e os sinais de repetição, e indique o número de compassos de cada seção.

Exercício Programado 6

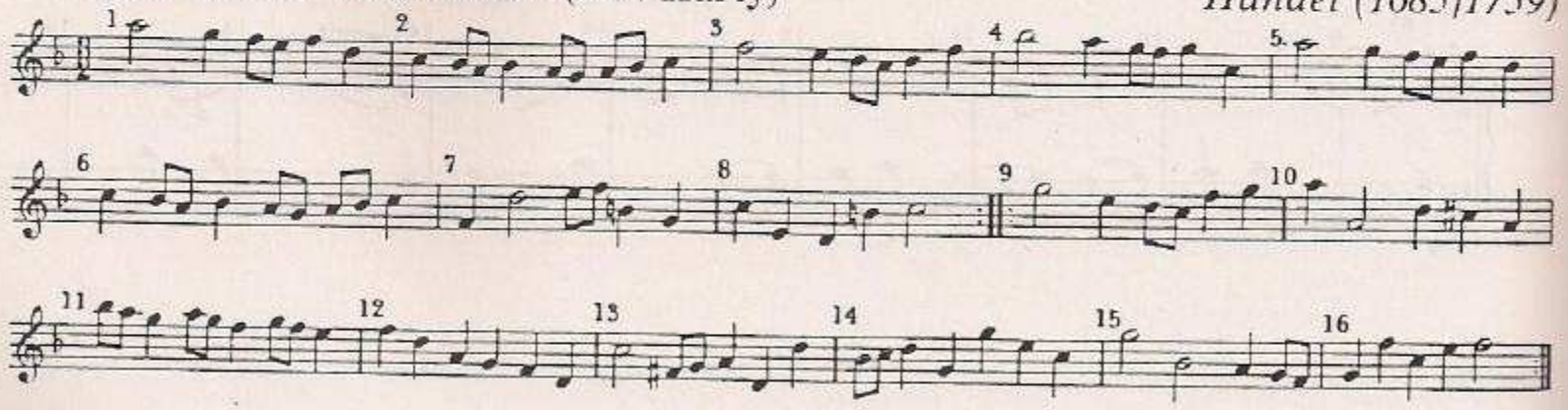
Tema para as variações da sinfonia *Surpresa* — *Haydn (1732/1809)*



1. Qual a tonalidade da tônica dessa peça?
2. A seção A termina com:
   (i) uma cadência imperfeita na tonalidade da tônica?
   (ii) uma cadência perfeita na tonalidade da dominante?
3. Quais são os dois compassos da seção B que são similares ao início da seção A? De que maneira eles são similares?
4. Qual a seção da orquestra que toca a primeira parte desse tema?
5. Haydn varia cada repetição mudando de alguma forma a orquestração. Descreva a mudança no acompanhamento quando a seção A é repetida.
6. Qual a mudança escrita por Haydn quando a seção B é repetida?

Exercício Programado 7

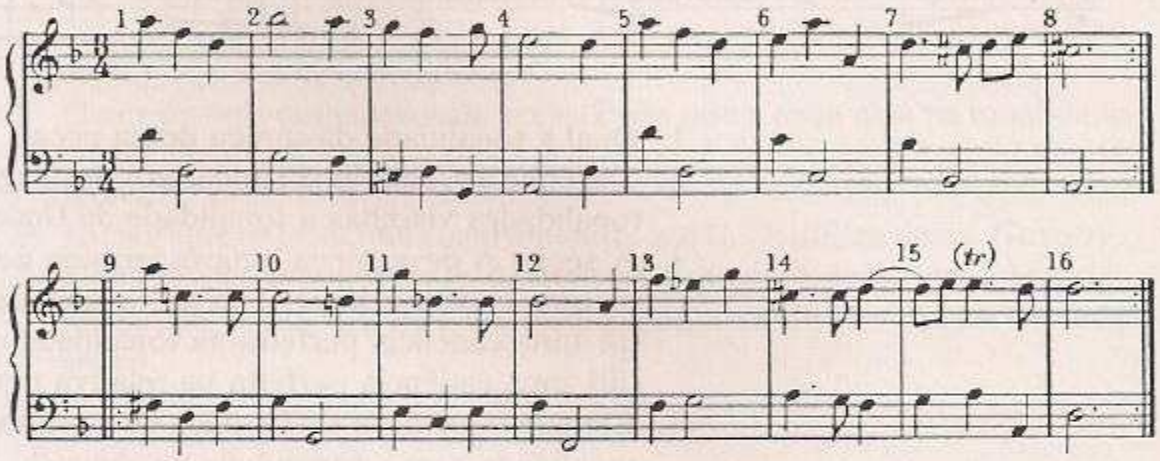
Hornpipe de *The Water Music* (arr. Harty) — *Handel (1685/1759)*



1. Identifique a tonalidade da tônica dessa peça.
2. Em que tonalidade e com que tipo de cadência termina a seção A?
3. Há uma similaridade entre os inícios da seção A e da seção B. É uma similaridade de melodia, de ritmo ou de tonalidade?
4. Escolha um dos termos em italiano que combine com o andamento dessa peça:
   andante; adágio; *allegro; moderato.*
5. Que instrumentos tocam cada seção na primeira vez em que é ouvida?
6. Que instrumentos entram nas repetições?
7. Qual seria o tipo de pessoa que mais provavelmente dançaria uma *hornpipe*?

Exercício Programado 8

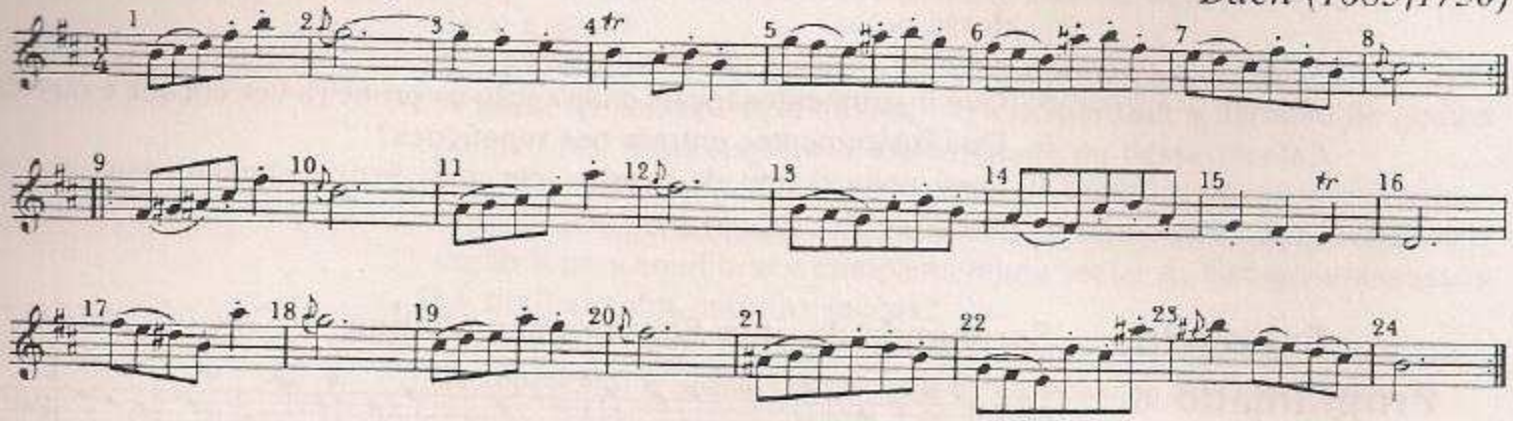
Sarabanda de uma Sonata para Violino *Corelli (1653/1713)*



1. Essa peça está escrita em modo maior ou menor?
2. Qual a tonalidade da tônica dessa peça?
3. Desenhe um diagrama similar aos das páginas 13 e 14 para mostrar as tonalidades vizinhas à tonalidade da tônica ou tonalidade central.
4. A seção A termina com:
   (i) uma cadência perfeita na tonalidade da tônica?
   (ii) uma cadência imperfeita na tonalidade da tônica?
   (iii) uma cadência perfeita na tonalidade da dominante?
5. Em que tonalidade está a peça nos compassos 9 e 10? Qual a relação dessa tonalidade com a tonalidade da tônica?
6. Em que tonalidade está a peça nos compassos 11 e 12? Qual a relação dessa tonalidade com a tonalidade da tônica?
7. Que termo musical descreve os compassos 9 a 12?
8. Escolha um termo em italiano que esteja de acordo com a velocidade da música:
   largo; allegro; vivace; presto.
9. Que instrumento de teclado toca o acompanhamento nessa sonata para violino, escrita no século XVII?
10. Que instrumento está sendo usado para reforçar a linha do baixo?

Exercício Programado 9

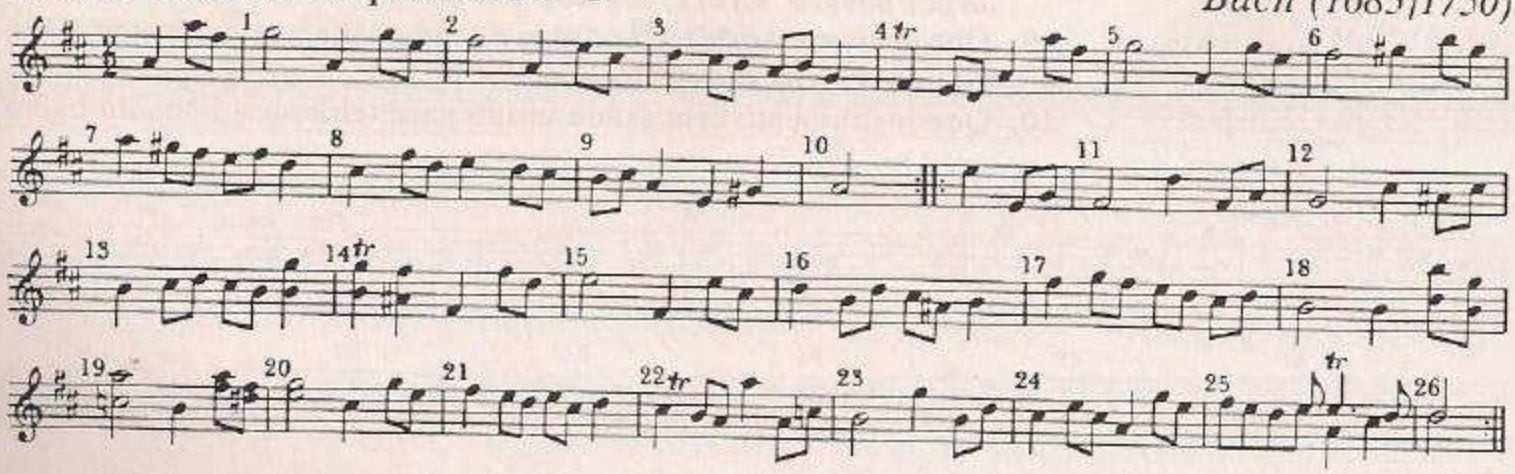
Minueto da Suíte Orquestral N.º 2 *Bach (1685/1750)*



1. Qual a tonalidade da tônica dessa peça?
2. Desenhe um diagrama similar aos das páginas 13 e 14 para mostrar as tonalidades vizinhas à tonalidade da tônica, ou tonalidade central.
3. A seção A dessa peça binária termina com:
   (i) uma cadência imperfeita na tonalidade da tônica?
   (ii) uma cadência perfeita na tonalidade da dominante?
   (iii) uma cadência perfeita na relativa maior?
4. Em que tonalidade está a peça no compasso 16? Qual a relação dessa tonalidade com a tonalidade da tônica?
5. Nos compassos 17 e 18, a peça passa pela tonalidade da subdominante menor. Qual é essa tonalidade?
6. Que similaridades existem entre a seção A e a seção B nessa peça binária?
7. Dê os números dos compassos onde se ouve uma seqüência.
8. Escreva o esquema de Bach para essa peça, usando as letras A e B e os sinais de repetição, e indicando o número de compassos em cada seção.
9. Identifique o instrumento solista dessa peça.
10. Que família de instrumentos toca o acompanhamento?
11. Que é uma suíte?

Exercício Programado 10

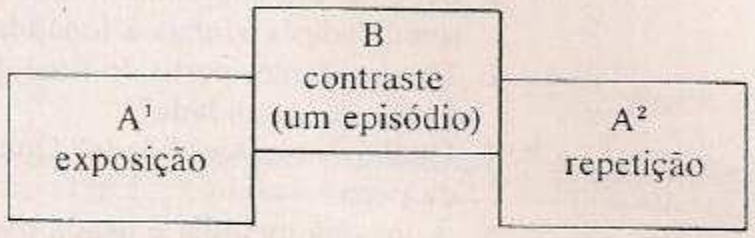
***Gavotte* da Suíte Orquestral N.º 3** *Bach (1685/1750)*



1. Que tonalidade Bach escolheu como a tonalidade da tônica para esta *Gavotte*?
2. Desenhe um diagrama similar aos das páginas 13 e 14 para mostrar as tonalidades vizinhas à tonalidade da tônica ou tonalidade central.
3. Que acidente, perto do final da seção A, indica ter havido uma mudança de tonalidade?
4. Qual é a nova tonalidade? Qual sua relação com a tonalidade da tônica da peça?
5. A mesma melodia é usada para iniciar as seções A e B. Como Bach a trabalha no início da seção B? Ela é:
   (i) invertida?
   (ii) colocada no baixo?
   (iii) ou meramente transposta para a nova tonalidade?
6. Em que tonalidade está a peça nos compassos 12 a 18? Qual a relação dessa tonalidade com a tonalidade da tônica?
7. Nos compassos 18 a 20, a peça está na tonalidade da supertônica menor. Qual é essa tonalidade?
8. Quais os dois compassos da seção B em que a peça está na tonalidade de sol maior? Qual a relação dessa tonalidade com a tonalidade da tônica?
9. Identifique os principais instrumentos que Bach utiliza nessa *Gavotte*.
10. Escreva um esquema que demonstre o projeto dessa peça binária, usando as letras A e B, e indicando o número de compassos de cada seção.

3 Forma Ternária

Uma peça musical em forma ternária divide-se em três seções — A B A —, tornando-se assim um tipo de sanduíche musical:



A^1 e A^2 utilizam a mesma música. B representa qualquer tipo de contraste — o recheio do sanduíche! Chamamos B de episódio, querendo dizer que é uma seção que contrasta com a música ouvida antes e depois, e que geralmente só aparece uma vez.

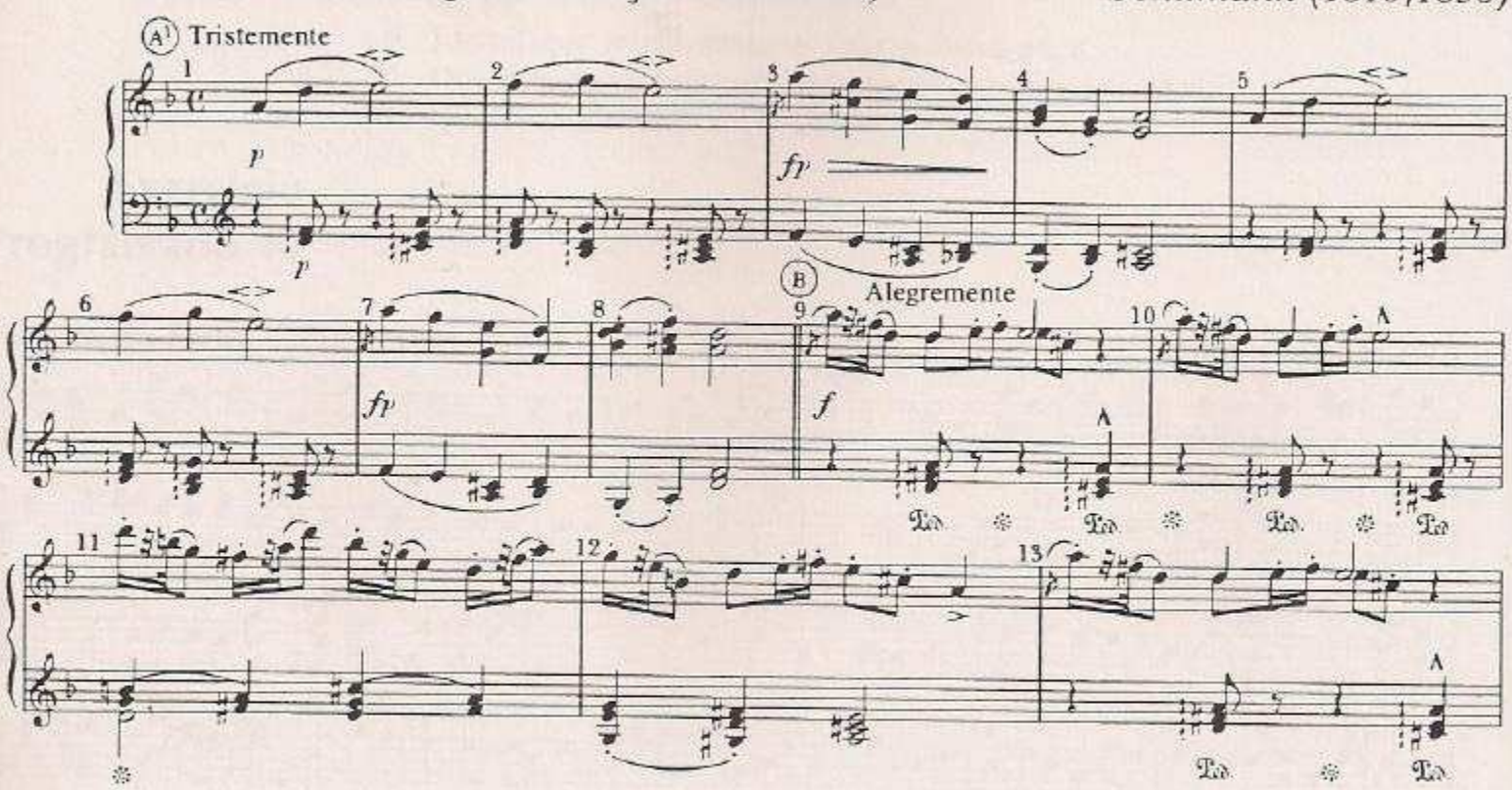
Freqüentemente se descobrirá que A^1 termina com uma cadência perfeita na tonalidade da tônica, o que faz essa seção soar quase como uma peça curta, completa, por si própria. A seção B está em outra tonalidade e A^2 está novamente na tonalidade da tônica. Quando a música de A retorna como A^2 na terceira seção da peça, pode soar exatamente como da primeira vez, ou o compositor pode ter decidido alterá-la de alguma forma para tornar a peça mais interessante. Mas a seção A^2 será sempre reconhecida como um retorno da música da seção A após o contraste da música da seção B.

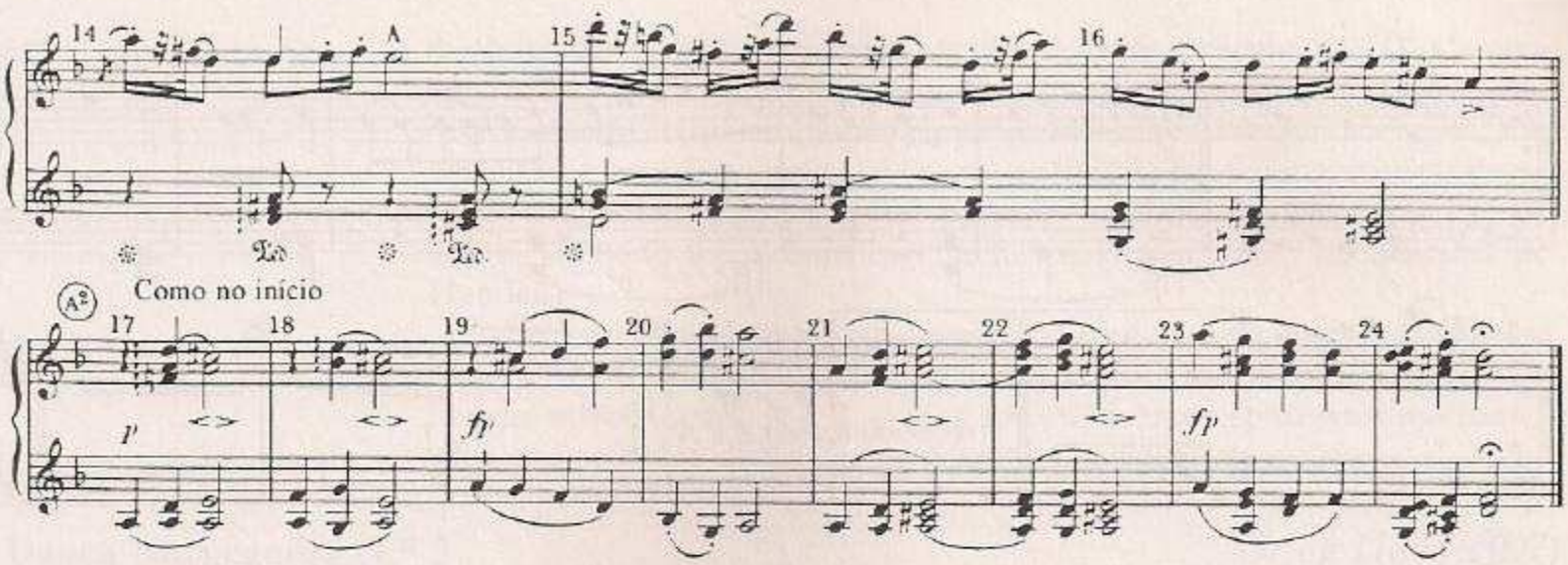
Eis aqui uma peça curta na forma ternária, sendo A e B muito contrastantes, o que torna mais fácil perceber quando B começa e quando a música de A retorna como A^2. O esquema de Schumann para essa peça é:

A^1 (8 compassos) ré menor
B (8 compassos) ré maior — tônica maior
A^2 (8 compassos) ré menor

Observe como Schumann varia o retorno da música da seção A no início da terceira seção (A^2), ao colocar a melodia na mão esquerda.

***Volksliedchen* (Pequena Canção Folclórica)** *Schumann (1810/1856)*



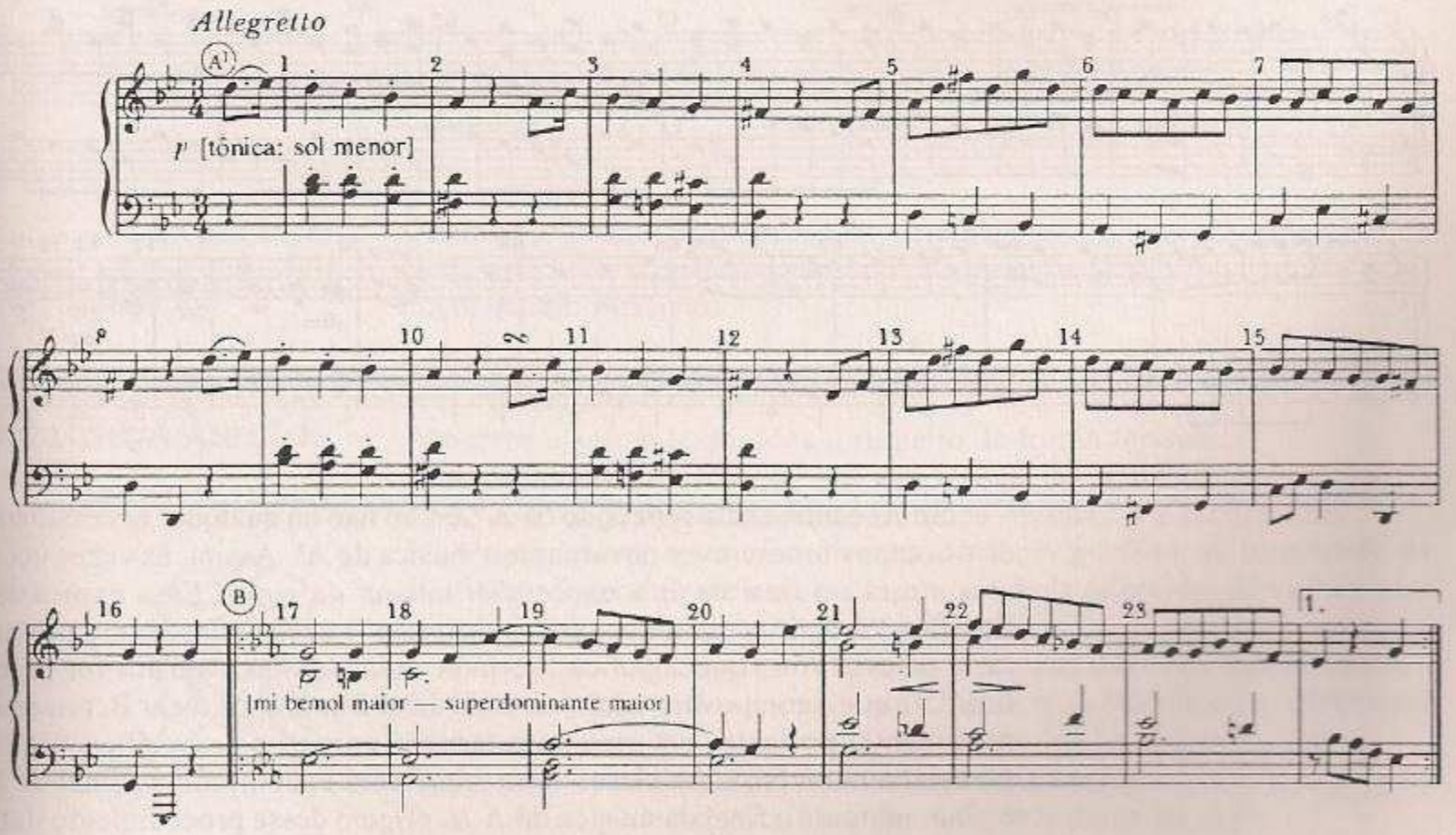


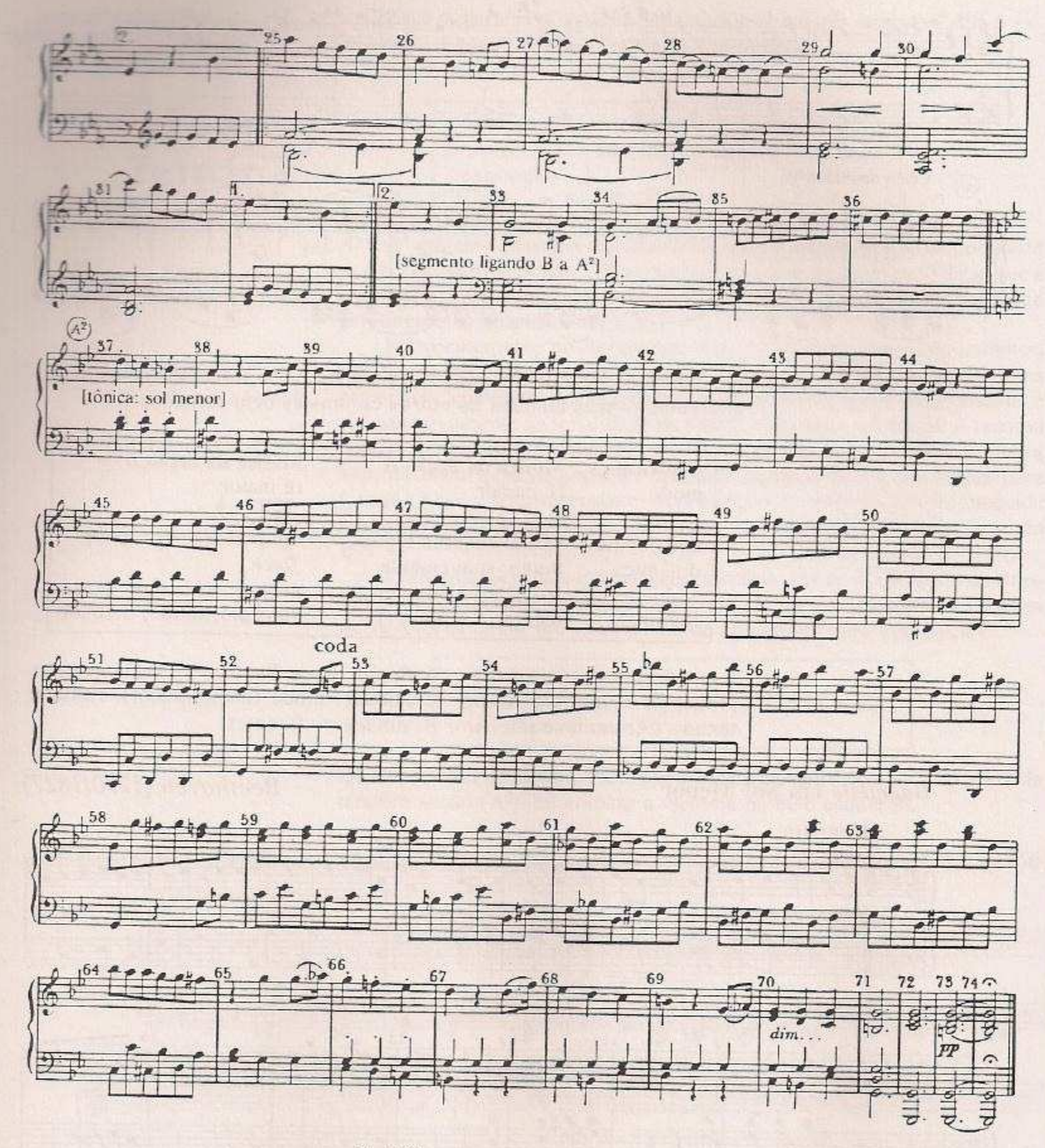
Na *Volksliedchen* de Schumann, as seções A e a B têm melodias muito diferentes — mas também há outros contrastes bem-definidos:

Contrastes	**Música da Seção A**	**Música da Seção B**
modo	ré menor	ré maior
ritmo	♩ ♩ 𝅗𝅥	♪ ♪ ♪ ♪ ♪
andamento	razoavelmente lento	um pouco mais rápido
dinâmica	*piano:* suavemente	*forte*
ambiência	triste; no estilo canção	alegre; mais como dança
textura	*legato:* fluente	*staccato:* nítido, definido

Agora toque ou escute esta *Bagatelle* de Beethoven. Os contrastes principais entre A e B são: tonalidade, modo (menor/maior), ritmo e textura (A: um leve *staccato;* B: um *legato* fluente).

Bagatelle em Sol Menor — *Beethoven (1770/1827)*



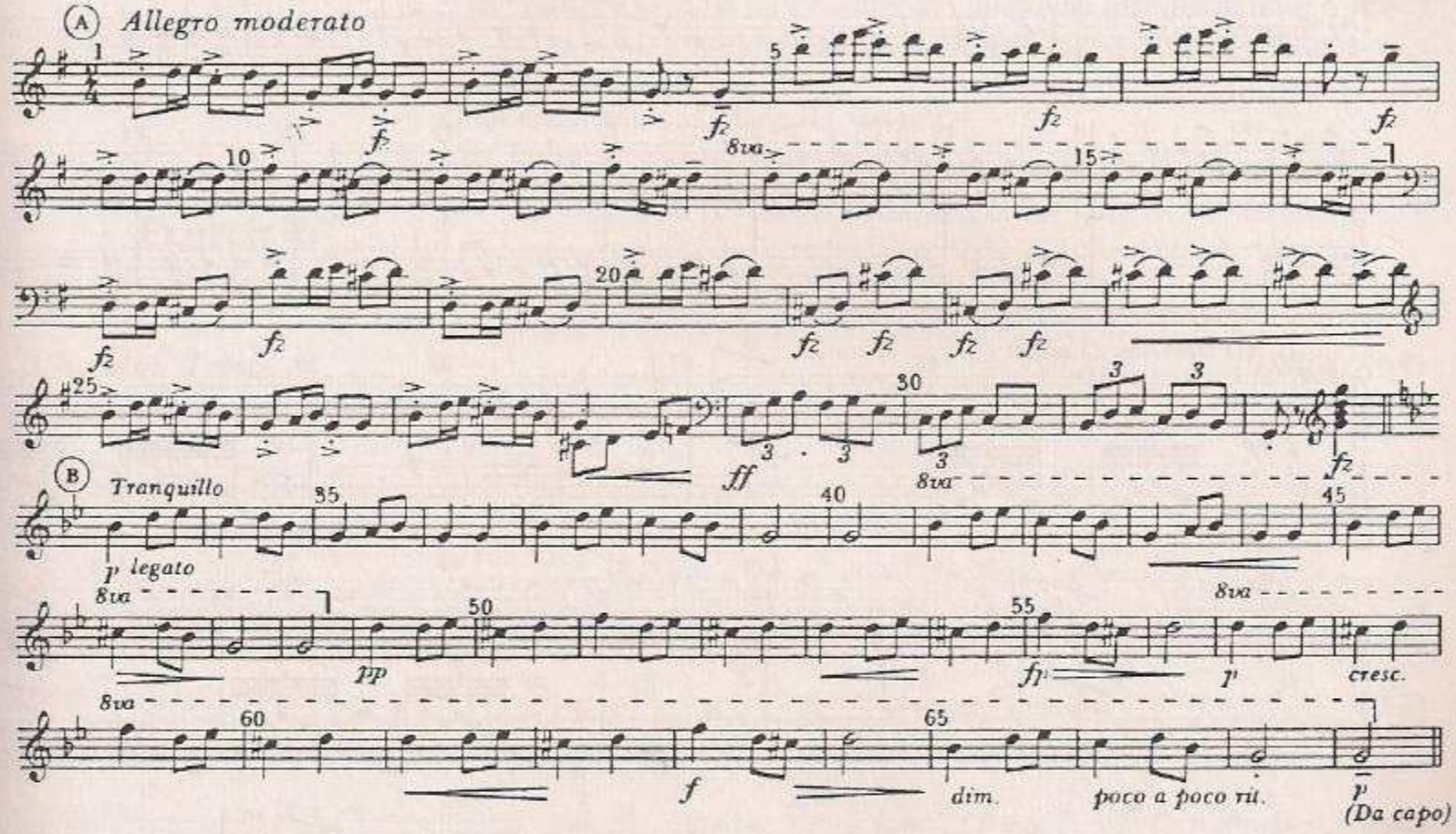


Se A^2 é uma exata repetição de A^1, então não há qualquer necessidade de o compositor escrever novamente a música de A^1. Assim, às vezes você encontrará no final de B a expressão italiana *da capo*. Essa expressão significa "repetir novamente a partir do início"; você então deverá procurar a palavra *fine*, que significa "termine aqui quando a música for repetida". O que o compositor está querendo dizer é que, após tocar B, toque A novamente; portanto, em uma peça ternária com essas especificações, o planejamento é bastante claro — *da capo* será encontrado no final de B e *fine* marcará o final da música de A. A origem desse procedimento data

das árias das óperas e oratórios escritos durante o século XVIII. Como a música de A era freqüentemente uma exata repetição de A^1, os compositores raramente se incomodavam em escrever a música de A novamente. Em vez disso, escreviam apenas *da capo* no final de B. As árias escritas dessa forma eram chamadas de "árias *da capo*". (Bom exemplo desse tipo de ária é "Why do the nations rage so furiously together?" do *Messias* de Handel.)

Eis aqui uma Dança Norueguesa de Grieg, que pode ser escrita dessa maneira, pois A^2 é uma exata repetição de A^1. Observe que Grieg usa a mesma melodia para A e B — mas coloca diversos contrastes marcantes para que se possa distinguir facilmente uma seção da outra.

Dança Norueguesa N.º 3 *Grieg (1843/1907)*



Exercício Programado 11

Ouvindo a Dança Norueguesa de Grieg, é possível elaborar uma lista de contrastes entre a música da seção A e a da seção B. Ela deve ser tão detalhada quanto possível.

Lista de Aspectos Importantes

Aspectos a serem lembrados a respeito da forma ternária:

1. A peça musical divide-se em três seções: A^1 B A^2
2. A^1 e A^2 são, de certa forma, a mesma música. B é o contraste.
3. A^1 geralmente termina com uma cadência perfeita na tonalidade da tônica. B geralmente está em uma tonalidade diferente. A^2 volta para a tonalidade da tônica.
4. A^2 pode ser uma repetição exata de A^1 ou pode diferir de alguma forma.
5. Uma conexão pode ser usada para tornar mais fluente o encadeamento das seções.
6. A^1 pode ser seguida de uma coda ou finalização.
7. A música pode ser escrita no formato abreviado *da capo*.

Exercício Programado 12

Night Watchman's Song (Canção) — *Grieg (1843/1907)*

(composta após a leitura da peça *Macbeth*, de Shakespeare)

Molto Andante e semplice

p *mf*

Intermezzo

(O fantasma da noite)

pp *f* *pp* *pp* *f* *pp* *p*

ritard

1. Que tonalidade Grieg escolheu para a tônica dessa peça para piano?
2. Em que tonalidade está a peça no compasso 10? (O acidente que aparece é a sensível da nova tonalidade.)
3. A seção A termina na tônica, na dominante ou na relativa menor?
4. A música da seção A é:
   (i) completamente em uníssono?
   (ii) toda harmonizada?
   (iii) um misto de ambas as possibilidades?
5. A música da seção B está na tônica menor ou na relativa menor?
6. Faça uma lista dos contrastes mais importantes da seção B dessa peça.
7. Sugira uma palavra que descreva a ambiência da música da seção B.
8. Quais são as mudanças efetuadas por Grieg quando a música de A retorna como A^2?
9. Escreva um esquema ou desenhe um diagrama que demonstre o projeto dessa peça, usando as letras A e B. Indique o número de compassos de cada seção.
10. Qual era a nacionalidade de Grieg?
11. Cite outra peça composta por Grieg.

Exercício Programado 13

Chanson Triste — *Tchaikovsky (1840/1893)*

Allegro non troppo

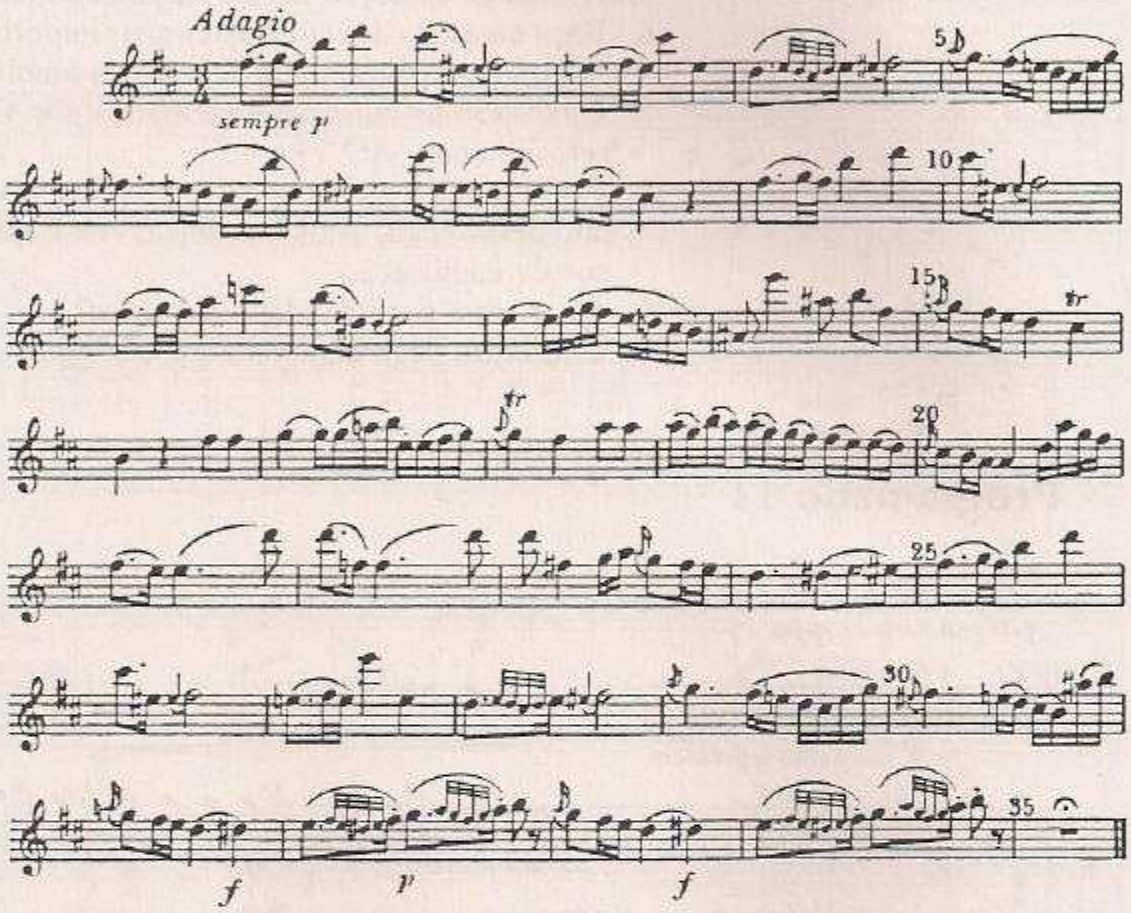
P con molto espressione — *p* — *mf* — *p* — *p* — *cresc.* — *f* — *(Da capo al segno 𝄋 e poi la coda)* — *f* — *poco rit.* — coda — *pp* — *ppp* — *rit.*

1. Qual é a tonalidade da tônica dessa peça?
2. Em que compasso se inicia a seção B dessa peça ternária?
3. Em que tonalidade está a seção B? Qual a relação dessa tonalidade com a tonalidade da tônica?
4. Qual o principal contraste entre as seções A e a B: melodia, ritmo ou tonalidade?
5. Qual a similaridade entre a melodia da seção A e a da seção B?
6. Qual o significado da indicação em italiano no fim da seção B?

7. Descreva a ambiência dessa peça.
8. Que instrumento toca a melodia? Você acha que é o instrumento indicado para tocar essa peça? Por quê?
9. Cite outras peças de Tchaikovsky que você já tenha ouvido.

Exercício Programado 14

Movimento Lento do Quarteto para Flauta (K. 285) *Mozart (1756/1791)*

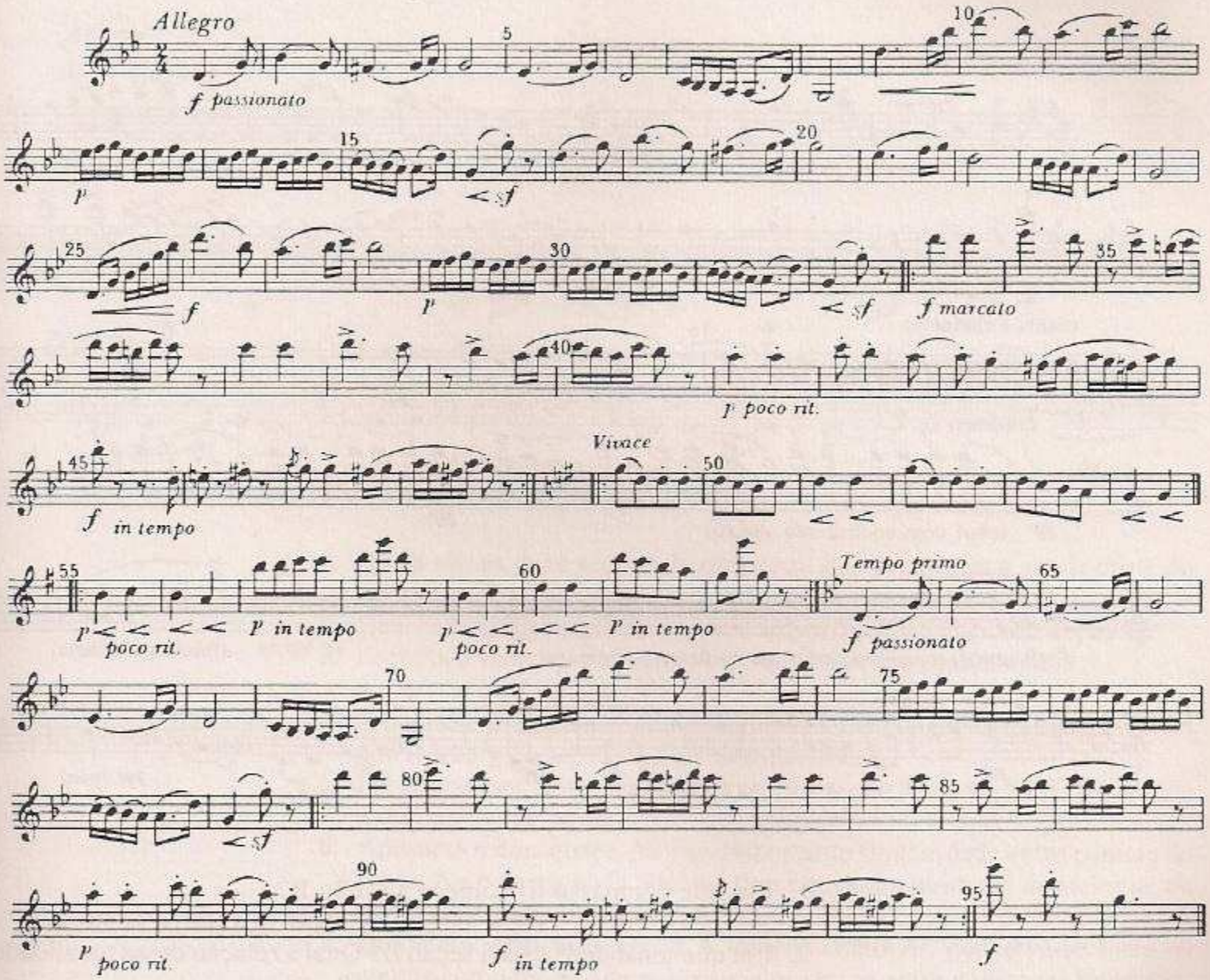


1. Que instrumentos participam desse Quarteto?
2. Que significa a indicação adágio no andamento da peça?
3. Mozart escreveu "sempre p" embaixo da parte de cada instrumento. Que quer ele dizer com isso?
4. Que outra palavra italiana você esperaria encontrar embaixo da parte das cordas dessa peça?
5. Em que tonalidade menor a peça está escrita? (As notas mais importantes do primeiro compasso formam um *arpeggio* do acorde da tônica.)
6. Em que compasso se inicia a seção B dessa peça? (A^1 termina muito claramente com uma cadência perfeita na tonalidade da tônica; B começa imediatamente depois.)
7. A música da seção B está na:
   (i) relativa maior?
   (ii) dominante maior?
8. Onde a música de A retorna como A^2? (Observe detidamente a música dos compassos 1 e 2; descubra então quando essa música reaparece, mais ou menos após 2/3 da peça terem sido tocados.)
9. Em que compasso Mozart escreve uma conexão curta para poder conseguir uma junção mais fluente das duas seções?
10. Você acha que essa música aparece no final do Quarteto para Flauta de Mozart, ou acha que há mais música a seguir?

Exercício Programado 15

Dança Húngara N.º 5 — *Brahms (1833/1897)*

Quando Brahms era jovem, conheceu um violinista chamado Reményi. Brahms e Reményi viajaram pela Hungria tocando juntos em concertos, e foi assim que Brahms começou a conhecer a música dos ciganos húngaros. Várias melodias que ouviu foram depois arranjadas por ele para dueto com piano. Mais tarde, essas mesmas melodias foram orquestradas.

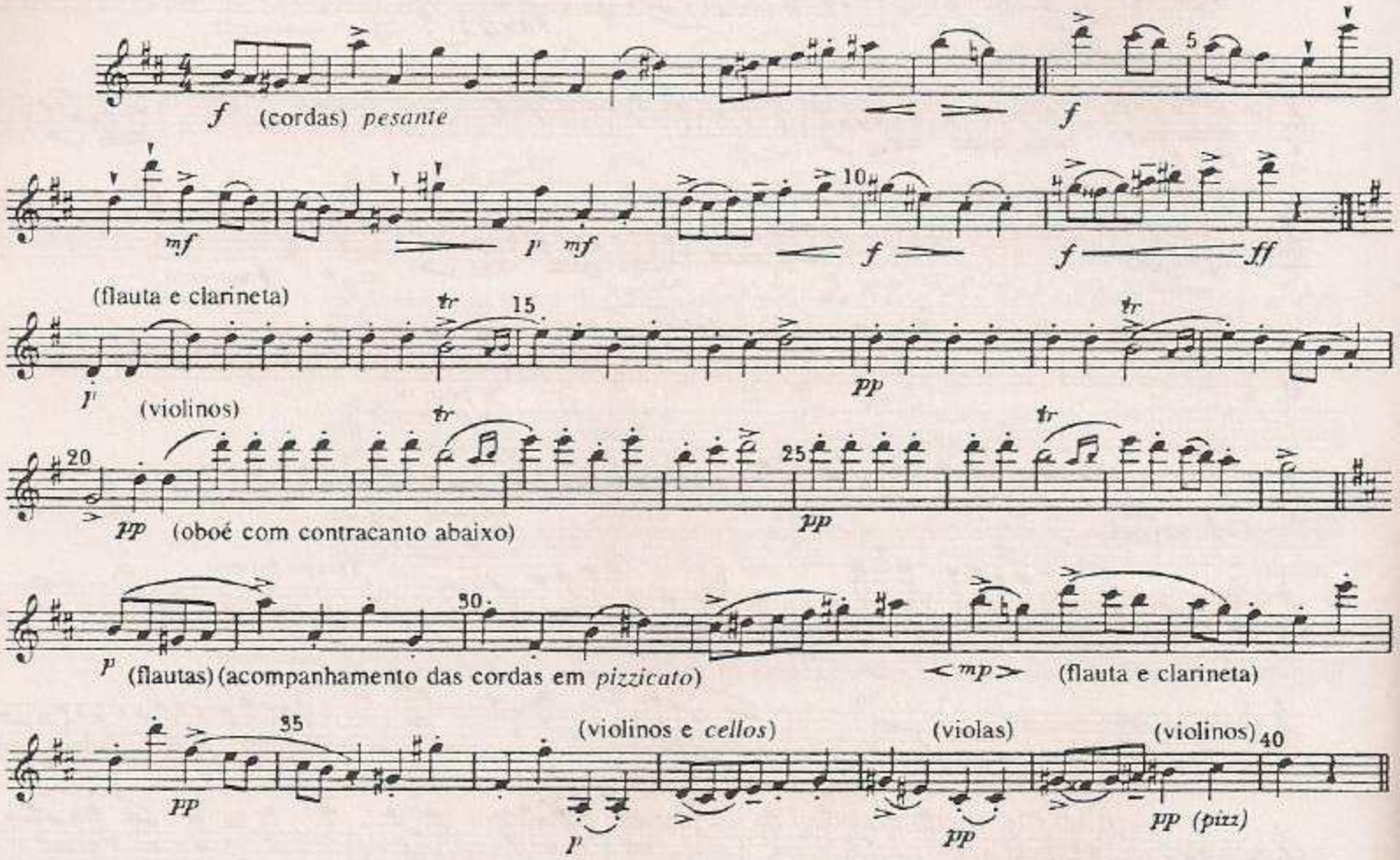


1. Em que tonalidade começa a seção A?
2. Em que compasso começa a seção B?
3. Em que tonalidade está a seção B?
4. As expressões italianas *poco rit.* e *in tempo* são usadas várias vezes durante a peça. Que significam?
5. Nos compassos 35 e 39, há uma pausa no tempo inicial seguida por uma nota fora do tempo. Que termo musical descreve esse excitante efeito rítmico?
6. Faça uma lista dos contrastes que Brahms introduz durante a seção B dessa peça ternária.

Exercício Programado 16

Gavotte da Sinfonia "Clássica" — *Prokofiev (1891/1953)*

Prokofiev escreveu sua primeira sinfonia em 1916, com a idade de 25 anos. Deu-lhe o título de "Clássica" porque sua intenção era compor uma sinfonia curta, usando formas do século XVIII, para ser tocada por uma orquestra com as mesmas proporções daquelas usadas por Haydn e Mozart. A música possui muito da elegância e do refinamento característicos do período clássico — mas as inesperadas modulações e os súbitos volteios melódicos certamente conferem à Sinfonia um caráter do século XX.



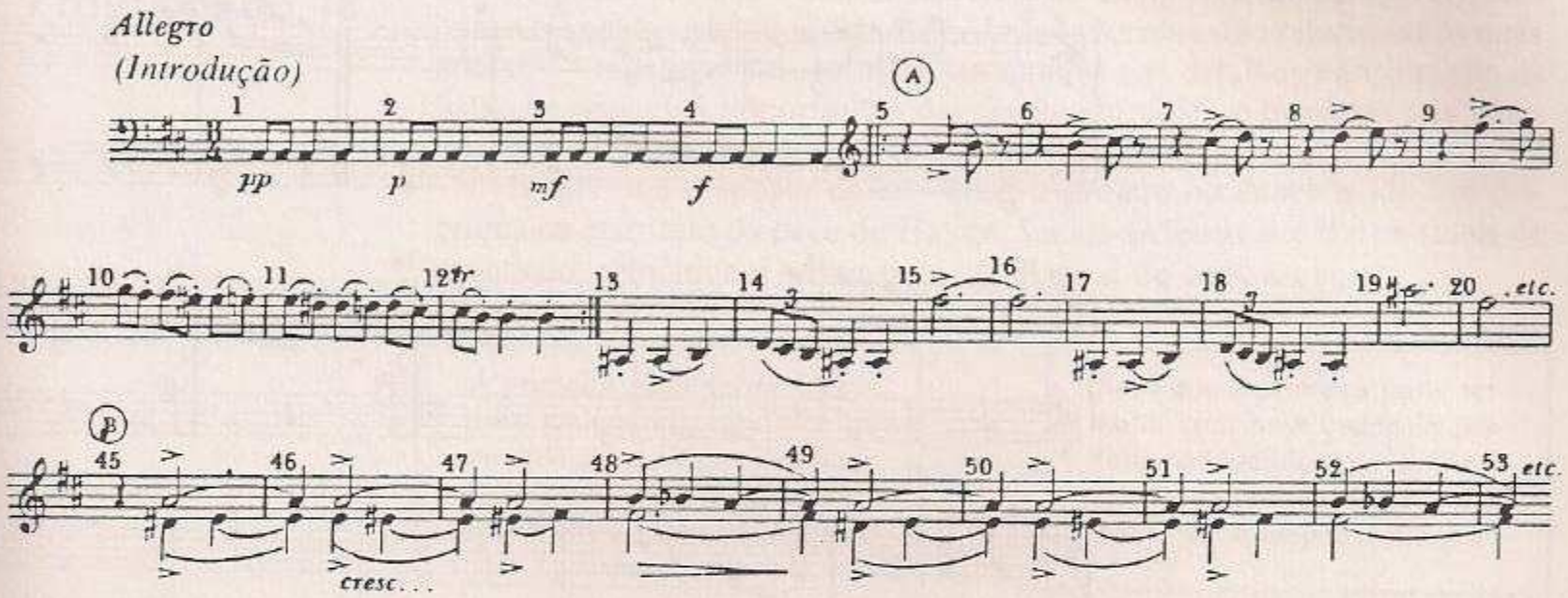
1. Em que compasso (i) começa a seção B?
   (ii) a música da seção A retorna como A^2?
2. Em que tonalidade está a seção B? Qual a relação dessa tonalidade com a tonalidade da tônica em ré maior?
3. Descreva o acompanhamento da melodia na seção B.
4. Prokofiev torna a peça bem mais interessante ao fazer diversas mudanças na música da seção A quando ela retorna como seção A^2. Escute a música, seguindo detidamente a linha melódica; descreva então as mudanças acima citadas.
5. Qual era a nacionalidade de Prokofiev?
6. Cite outra peça musical composta por esse autor.

Exercício Programado 17

Danças Tártaras

Borodin (1833/1887)

Esta é uma das pitorescas Danças Polovetsianas do segundo ato da ópera *Príncipe Ígor*, de Borodin. Ígor foi aprisionado por uma tribo bárbara conhecida como Polovetsi; mas o líder dessa tribo, Khan Konchak, trata o prisioneiro com grande cortesia. Escravas, prisioneiros e guerreiros entretêm o Príncipe com danças e canções. Nessa peça ternária, a música da seção A é dançada por ferozes guerreiros tártaros; a seção B é uma dança dos prisioneiros. Eis aqui os primeiros compassos de cada seção.

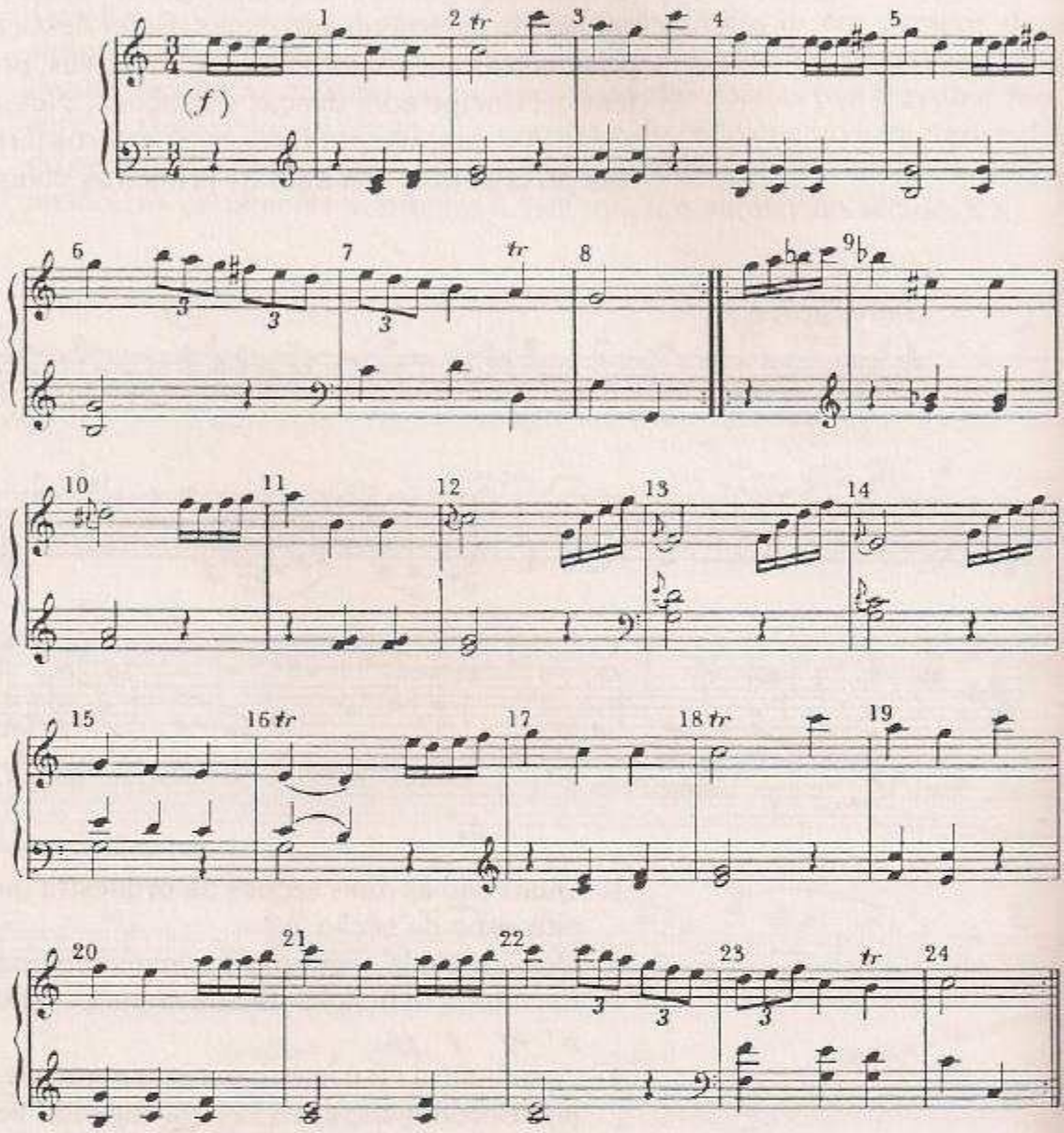


1. Quais são as duas seções da orquestra que produzem a maior parte do pitoresco da seção A?
2. Que seção da orquestra é a mais importante no início da seção B?
3. Escolha a indicação dinâmica para o início de cada melodia:
   p *mf* *f* *ff*
4. A melodia de B é imediatamente repetida. Quais são as mudanças feitas por Borodin ao repeti-la pela segunda vez?
5. Há vários contrastes marcantes entre a seção A e a seção B. Relacione todos que você puder.
6. Apesar dos contrastes, há uma importante similaridade entre o início da seção A e o da seção B. De que tipo é essa similaridade: de melodia, de ritmo ou de orquestração?
7. Quando a música da seção A retorna como A^2, conserva-se mais ou menos como foi ouvida pela primeira vez ou sofre mudanças importantes?
8. Identifique três instrumentos de percussão que Borodin usa para tornar essa peça excitante e pitoresca.

4

Binária ou Ternária?

Em algumas peças curtas, pode tornar-se difícil decidir se a forma que o compositor está usando para construir a peça é binária ou ternária. Toque ou ouça este Minueto de Haydn:



O Minueto de Haydn é dividido por uma barra dupla e por sinais de repetição em duas partes. A primeira parte modula a partir da tonalidade de dó maior (tonalidade da tônica) e vai repousar na barra dupla com uma cadência perfeita na tonalidade da dominante em sol maior. Portanto, a primeira parte depende da música escrita após a barra dupla para equilibrar e completar a peça, acabando por retornar à tonalidade da tônica. Tudo isso aparentemente sugere que a peça tem forma binária, com o seguinte esquema:

A (8 compassos) :‖: B (16 compassos) :‖

Seria possível, entretanto, argumentar que os oito compassos finais têm a mesma música dos oito primeiros — havendo oito compassos entre eles com música diferente. Essa formação sugere uma forma ternária, com o seguinte esquema:

A^1 (8 compassos) :‖: B (8 compassos) + A^2 (8 compassos) :‖

(Lembre-se de que os sinais de repetição nunca alteram a forma.)

Uma peça como essa é binária ou ternária? Músicos experimentados sempre discutiram esse problema e até hoje não chegaram a uma resposta definitiva. Se uma peça como essa for objeto de uma análise detida, qualquer uma das respostas será perfeitamente aceitável, desde que a escolha seja bem-fundamentada. Não é a rotulação como "binária" ou "ternária" que é o mais importante, mas o raciocínio que fundamenta a resposta.

Exercício Programado 18

Veja novamente o Minueto de Haydn e decida que forma está sendo usada. Você acha que é binária ou ternária? Lembre-se de dar boas razões para a resposta. Alguns indicadores de cada forma estão relacionados mais abaixo — mas reavive sua memória quanto aos detalhes consultando as listas de aspectos importantes das formas binárias e ternárias nas páginas 18 e 27.

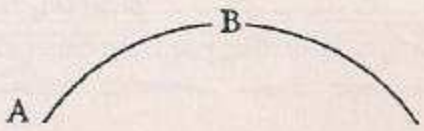
Ilustre sua resposta descrevendo o projeto ou desenhando um diagrama da estrutura da peça de Haydn. Inclua as letras A e B e os sinais de repetição, e indique o número de compassos de cada seção.

A primeira parte termina com uma cadência imperfeita ou modula para nova tonalidade — fazendo assim a música, até esse ponto, soar imcompleta?

Será que a segunda parte começa com a mesma melodia que iniciou a primeira — estando essa melodia agora na segunda parte: invertida, transposta para nova tonalidade ou colocada no baixo?

Mas preste atenção para essa parte, que é mais importante do que tudo que já foi dito anteriormente: enquanto você está ouvindo toda a peça, acha que a música se encaixa naturalmente em duas seções — a primeira soando inacabada, mas sendo equilibrada e finalizada pela segunda, e sem o retorno final da melodia que iniciou a peça na tonalidade da tônica?

Binária

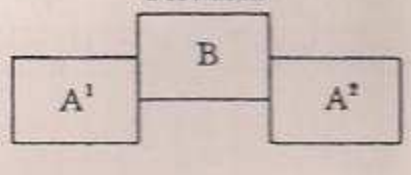


Será que a primeira parte termina com uma cadência perfeita na tonalidade da tônica — fazendo assim essa parte soar como um todo por si própria?

Será que a segunda parte começa em nova tonalidade e apresenta uma música contrastante com a primeira parte? Esse contraste é importante o suficiente para justificar que essa parte seja chamada de episódio?

Mas preste atenção para esta observação, que é mais importante do que tudo que já foi dito anteriormente: enquanto você está ouvindo toda a peça, acha que a música se encaixa naturalmente em três seções — a segunda formando um episódio contrastante e a terceira apresentando um retorno à música da primeira seção, na tonalidade da tônica?

Ternária



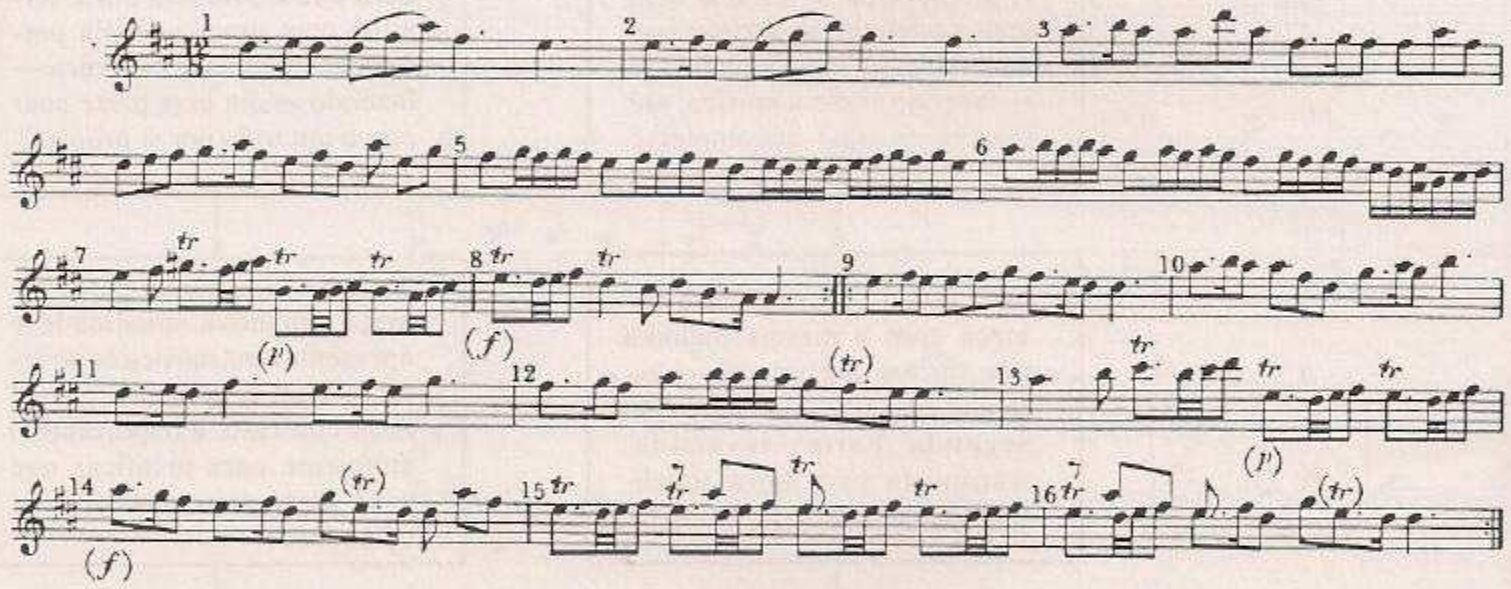
Exercício Programado 19

Ouça cada uma destas sete peças curtas, seguindo atentamente a música escrita. Em alguns casos, você achará que a forma que o compositor está utilizando é claramente binária ou claramente ternária. Em outros casos, pode não ser tão fácil assim decidir! Consulte a lista de indicadores das páginas 18 e 27, mas confie à sua audição a decisão final. Durante a audição da peça, você sente que ela se divide em duas seções (binária) ou três seções (ternária)?

Para cada peça:

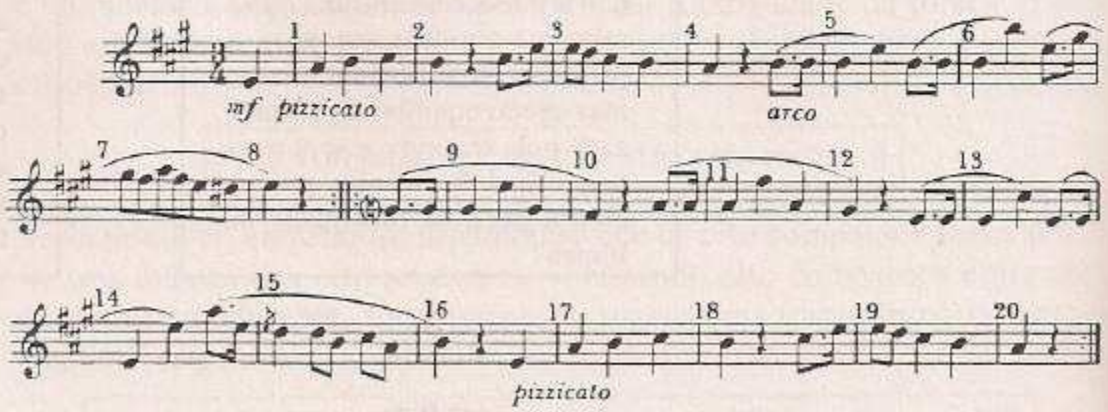
1. Indique a forma que o compositor usou para construir a peça — binária ou ternária.
2. Dê as razões que fundamentam sua escolha.
3. Faça um projeto ou desenhe um diagrama que descreva claramente a estrutura da peça. Inclua as letras A e B e os sinais de repetição, e indique o número de compassos em cada seção.

1. Siciliano: "La Paix" de
Music for the Royal Fireworks *Handel (1685/1759)*



2. Minueto do Quarteto de Cordas em Lá Maior *Hoffstetter (1742/1815)*

(Até recentemente, este Quarteto de Cordas era atribuído a Haydn)



3. *Musette* (do Livro de Anna Magdalena)

Bach (1685/1750)

4. Valsa em Lá Bemol

Brahms (1833/1897)

Grazioso e moderato

p dolce

poco crescendo

(segunda vez uma oitava acima, variada)

5. *Gavotte:* "La Bourbonnoise" — *Couperin (1688/1733)*

Gayement

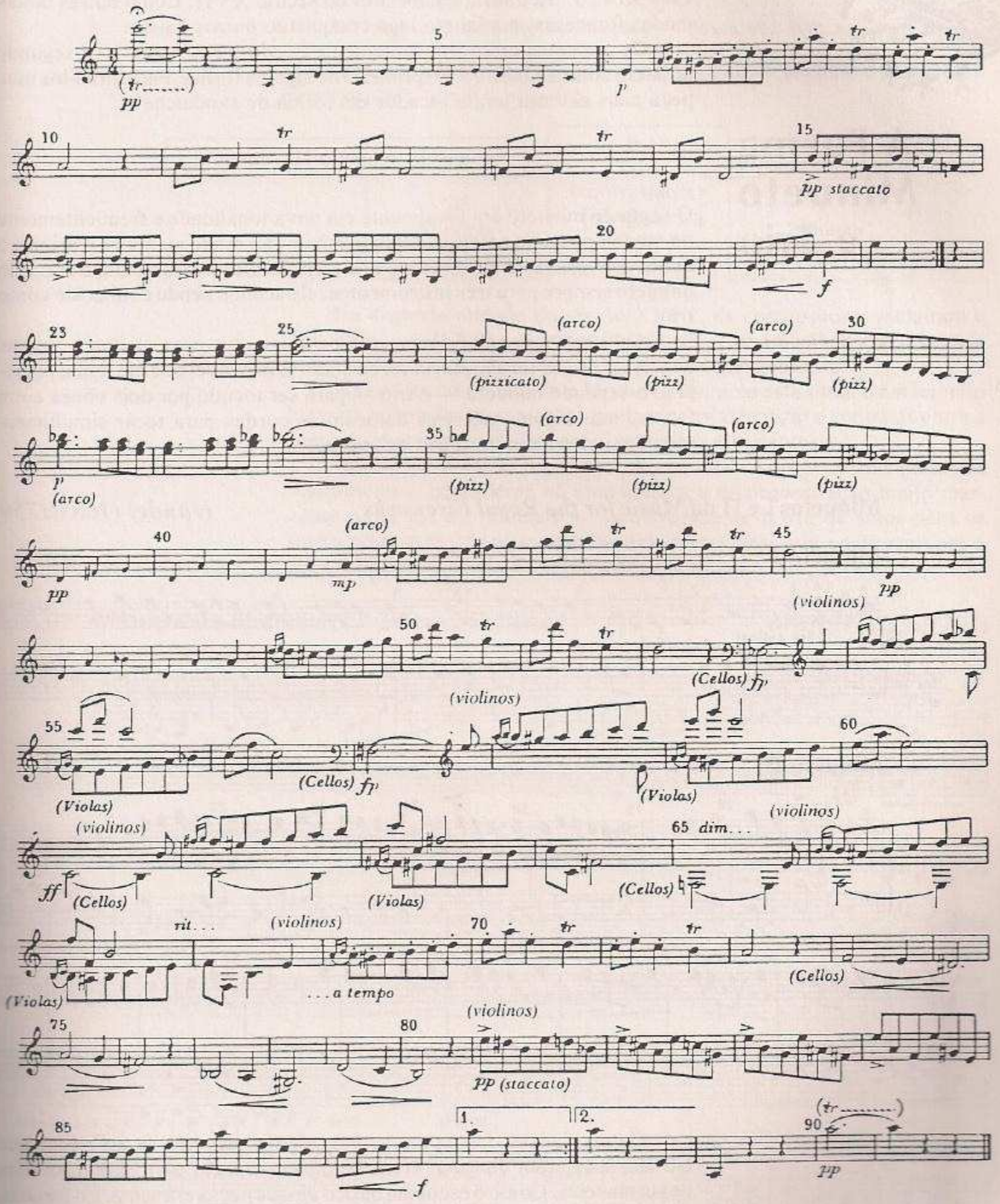
6. *Scherzo* da *Sonata ao Luar* — *Beethoven (1770/1827)*

Esta é a primeira página de um longo movimento da Sonata. A Sonata foi cognominada "Ao Luar" devido ao fato de um crítico ter escrito que o primeiro movimento lhe lembrara o lago Lucerne banhado pelo luar.

Allegretto
La prima parte senza repetizione

cresc. *sf* *p* *cresc.* *sf* *p* *Fine.*

7. "Dança de Anitra" de *Peer Gynt* — *Grieg (1843/1907)*



5

A Forma Minueto e Trio

O minueto era uma pomposa dança francesa, de andamento moderado e com três tempos por compasso, que se tornou muito popular na corte de Luís XIV, o "Rei Sol", em meados do século XVII. Como outras tantas modas francesas, o minueto logo conquistou outros países.

Os minuetos eram freqüentemente escritos aos pares — o segundo minueto contrastando com o primeiro de alguma forma. Para torná-los uma peça mais extensa, eram tocados em forma de sanduíche:

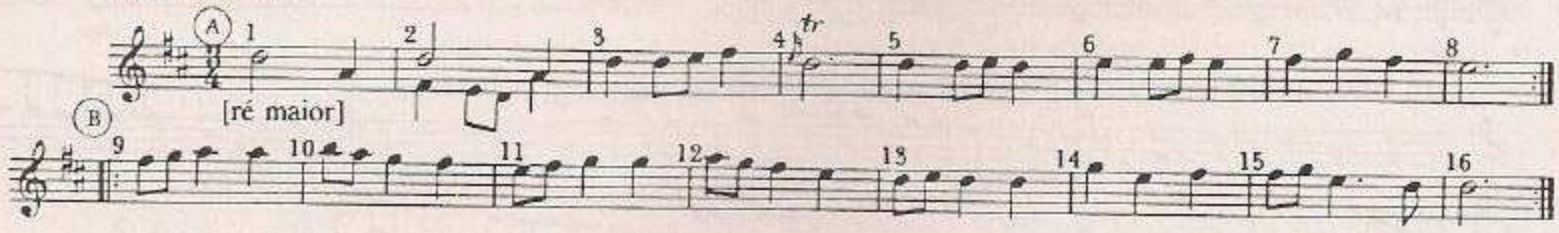
minueto I : minueto II : minueto I

O segundo minueto era geralmente em nova tonalidade e freqüentemente no modo oposto ao anterior — por exemplo, no modo menor se o primeiro minueto tivesse sido em maior. Devido à prática de instrumentar o segundo minueto sempre para três instrumentos, ele acabou sendo conhecido como trio.

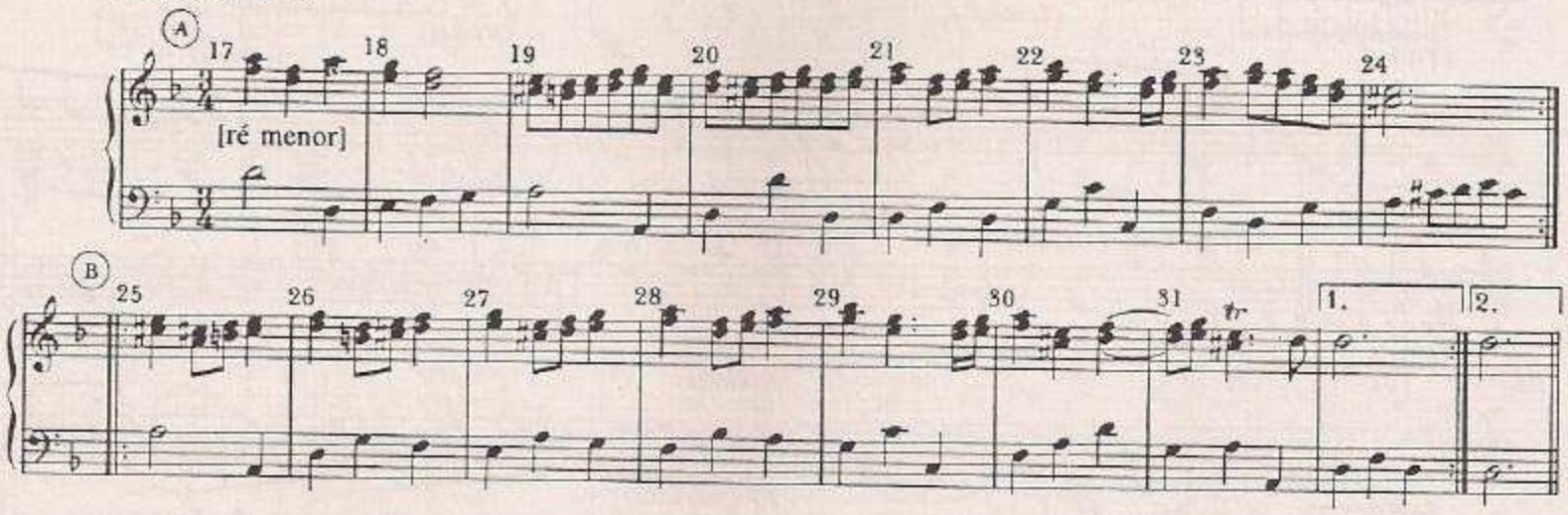
Aqui está um par de minuetos contrastantes com os quais Handel conclui a *Music for the Royal Fireworks*. É provável que ele tenha planejado o segundo minueto — o trio — para ser tocado por dois oboés e um fagote, mas alguns maestros colocam as cordas para tocar simultaneamente ou alternar com o trio de sopros.

Minuetos I e II da *Music for the Royal Fireworks* *Handel (1685/1759)*

Minueto I



Minueto II



Outras danças, tais como as *bourrées* e *gavottes* (e até peças que em absoluto eram danças), eram escritas aos pares para serem tocadas dessa maneira. Como o esquema básico dessas peças era sempre o mesmo, o nome de minueto e trio tornou-se a descrição da própria forma. A estrutura de uma peça em forma de minueto e trio é ternária:

A^1: seção do minueto — termina na tonalidade da tônica;
B : trio (minueto II) — contrastante, geralmente em tonalidade diferente da anterior;
A^2: seção do minueto novamente — dessa vez sem as repetições.

Mas cada uma das seções principais — tanto o minueto como o trio — tem uma estrutura ternária própria:

Na segunda metade do século XVIII, os compositores incluíram o minueto — ainda com seu trio contrastante — em trabalhos instrumentais como sinfonias, quarteto de cordas e, por vezes, sonatas.

Nas sinfonias de Haydn e Mozart, o minueto está situado em terceiro lugar na ordem dos movimentos, podendo assim realizar o contraste entre o segundo movimento, lento, e o *finale* vivo e impetuoso.

Apesar de a seção do trio já não ser mais escrita apenas para três instrumentos, geralmente há uma mudança de orquestração muito marcante entre ele e o minueto — freqüentemente o uso de solos para os instrumentos de sopro e certa leveza de textura, que contrasta com a sonoridade mais cheia da seção do minueto.

Minueto da Sinfonia N.º 39 em Mi Bemol *Mozart (1756/1791)*

Minueto *(Allegretto)*

(tutti) *f* — *p* — *mfp* — *f* — *p* — *mfp* — *mfp* — *Fine*

Trio

(clarineta 1) — (clarineta 2) *p* — (etc) — (flauta) — (flauta) — (violinos) — (trompas) *f* — (flauta) — (clarineta) — (clarineta) — *Menuetto da capo*

Em suas últimas sinfonias, Haydn acelerou o andamento do minueto e introduziu certa simplicidade e ambiência campestre ao que já tinha sido uma elegante dança da corte. Beethoven acelerou ainda mais o andamento e acabou transformando o minueto em um *scherzo* vigoroso e efervescente — *scherzo* é uma palavra italiana que significa anedota, chiste. Nem todos os *scherzos* são humorísticos, mas freqüentemente têm eles caráter dramático e contêm substancial elemento de surpresa.

Inicialmente, assim como o minueto, o *scherzo* era escrito a três — mas tocado com andamento tão rápido que a música tem de ser contada como uma batida por compasso. O esquema do *scherzo* era exatamente o mesmo que o de uma peça em forma de minueto e trio:

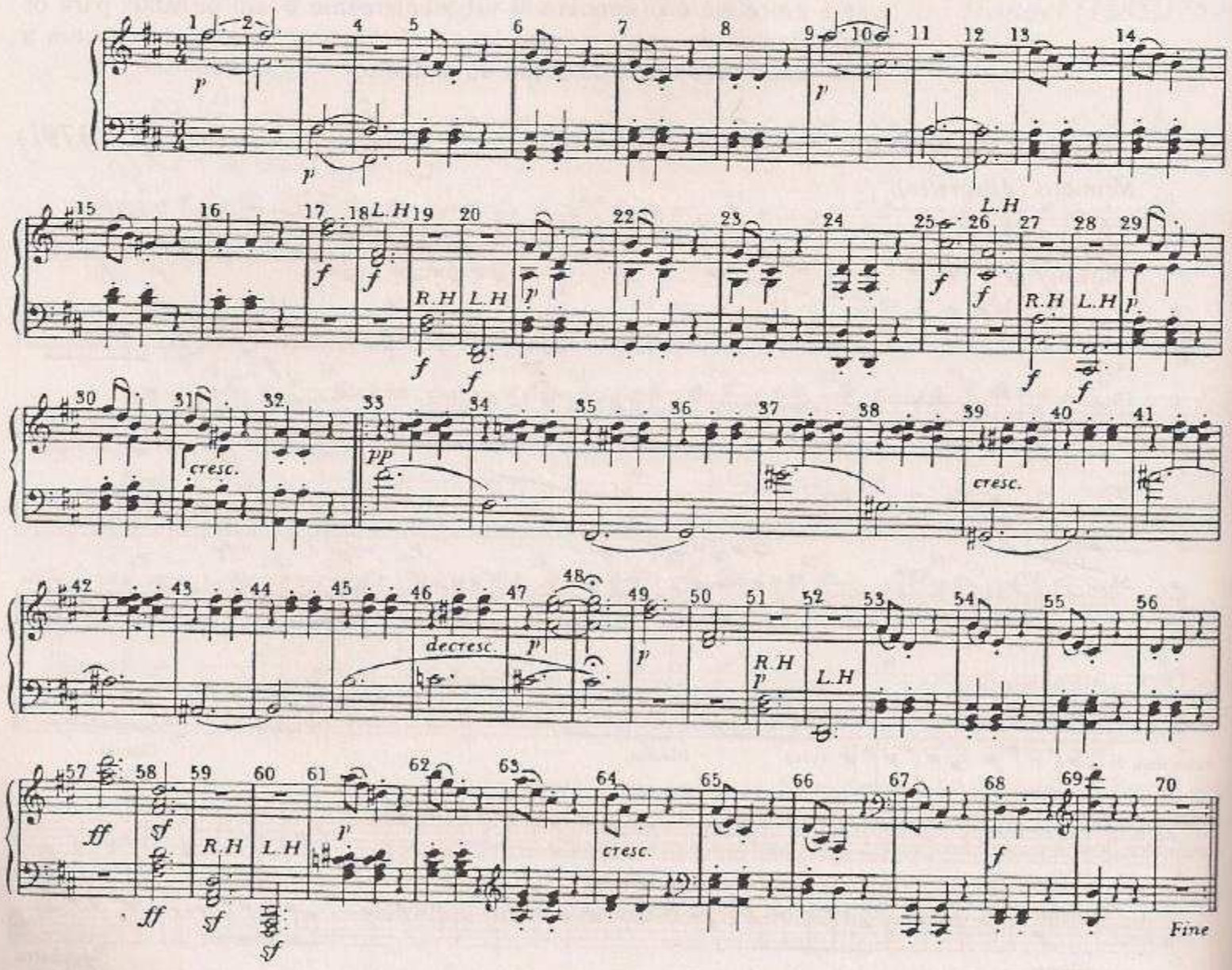
scherzo : trio (contrastante) : *scherzo* (sem repetições)

Toque ou escute este *scherzo* de Beethoven e depois faça os exercícios programados que se seguem.

Scherzo da Sonata para Piano N.º 15

Beethoven (1770/1827)

Scherzo (Allegro vivace)



Trio

La seconda parte una volta

cresc.

Scherzo da capo

Exercício Programado 20

1. Em que tonalidade está a seção principal do *scherzo*?
2. Em que tonalidade está a seção do trio? Qual a relação dessa tonalidade com a tonalidade da seção do *scherzo*?
3. Qual a forma da seção do *scherzo* — binária ou ternária?
4. Qual a forma da seção do trio?
5. Em lugar de usar sinais de repetição, Beethoven escreve novamente toda a seção do trio. Por que esse procedimento?
6. *Scherzo* é uma palavra italiana que significa anedota, gracejo. Onde e como Beethoven introduz toques de humor nessa peça?
7. A Sonata para Piano N.º 15 de Beethoven tem quatro movimentos, dos quais esse *scherzo* é o terceiro. O segundo movimento está na tonalidade de ré maior, dois tempos por compasso, e marcado andante. Que contrastes esse *scherzo* pode oferecer?
8. Se você fosse ouvir toda essa Sonata, que música esperaria ouvir após o trio?

Lista de Aspectos Importantes

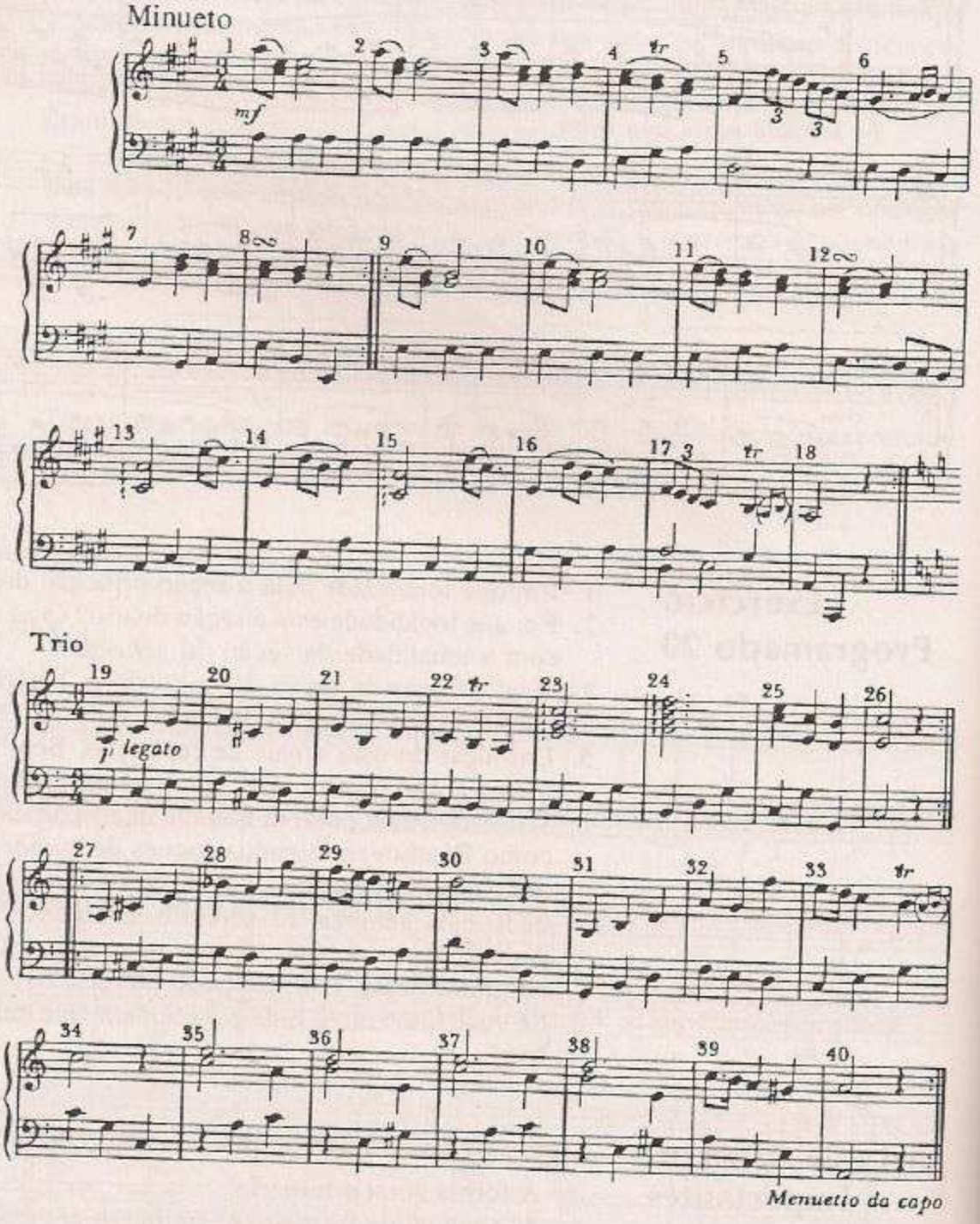
Aspectos a serem lembrados a respeito da forma de minueto e trio:

1. A forma geral é ternária:
   A^1 (minueto): B (trio): A^2 (minueto novamente)
2. Mas cada seção é construída dentro de um esquema ternário.
3. O trio (originalmente, apenas para três instrumentos) cria o contraste com a seção do minueto, e em geral está em uma tonalidade diferente do minueto.
4. A seção do minueto é novamente tocada após o trio, dessa vez sem as repetições.
5. Por volta da segunda metade do século XVIII (na época de Haydn e Mozart), o minueto e o trio tornaram-se o terceiro movimento da sinfonia e do quarteto de cordas. Essa inclusão ocorreu também em algumas sonatas.
6. O terceiro movimento (minueto e trio) foi transformado por Beethoven no vigoroso e efervescente *scherzo*.
7. A forma minueto e trio pode ser usada para movimentos e peças que não sejam minuetos ou *scherzos*.

Exercício Programado 21

Minueto da Sonata para Piano N.º 5 *Haydn (1732/1809)*

Minueto



1. Sugira uma palavra em italiano para indicar o andamento dessa música.
2. Que tonalidade Haydn escolheu para a seção do minueto?
3. Em que tonalidade está a seção do trio? Qual a relação dessa tonalidade com a tonalidade do minueto?
4. Em que forma — binária ou ternária — está a seção do minueto?
5. Em que forma está a seção do trio?
6. Identifique dois tipos de contraste que o trio estabelece com o minueto.
7. Haydn compôs a maior parte de sua obra durante a segunda metade do século XVIII. Como você descreveria essa peça: barroca, clássica ou romântica?
8. Cite outro compositor que tenha vivido na mesma época de Haydn.

Exercício Programado 22

Terceiro Movimento de
Eine kleine Nachtmusik

Mozart (1756/1791)

Minueto

Trio

sotto voce

Menuetto da capo

1. *Eine kleine Nachtmusik* é uma serenata, ou seja, música para ser tocada a altas horas da noite. Que instrumentos tocam essa serenata?
2. Em que tonalidade está a seção do minueto?
3. A seção do trio está na tônica maior, na tônica menor ou na dominante?
4. Em que forma — binária ou ternária — está a seção do minueto?
5. Em que forma está a seção do trio?
6. O andamento é *allegretto*. O *allegretto* é mais rápido ou mais lento que o *allegro*?
7. *Eine kleine Nachtmusik* tem quatro movimentos, dos quais esse minueto é o terceiro. O segundo movimento é um *romanze* fluido; o movimento final é um rondó. Em uma execução dessa serenata como um todo, que tipo de música você esperaria ouvir após o trio?

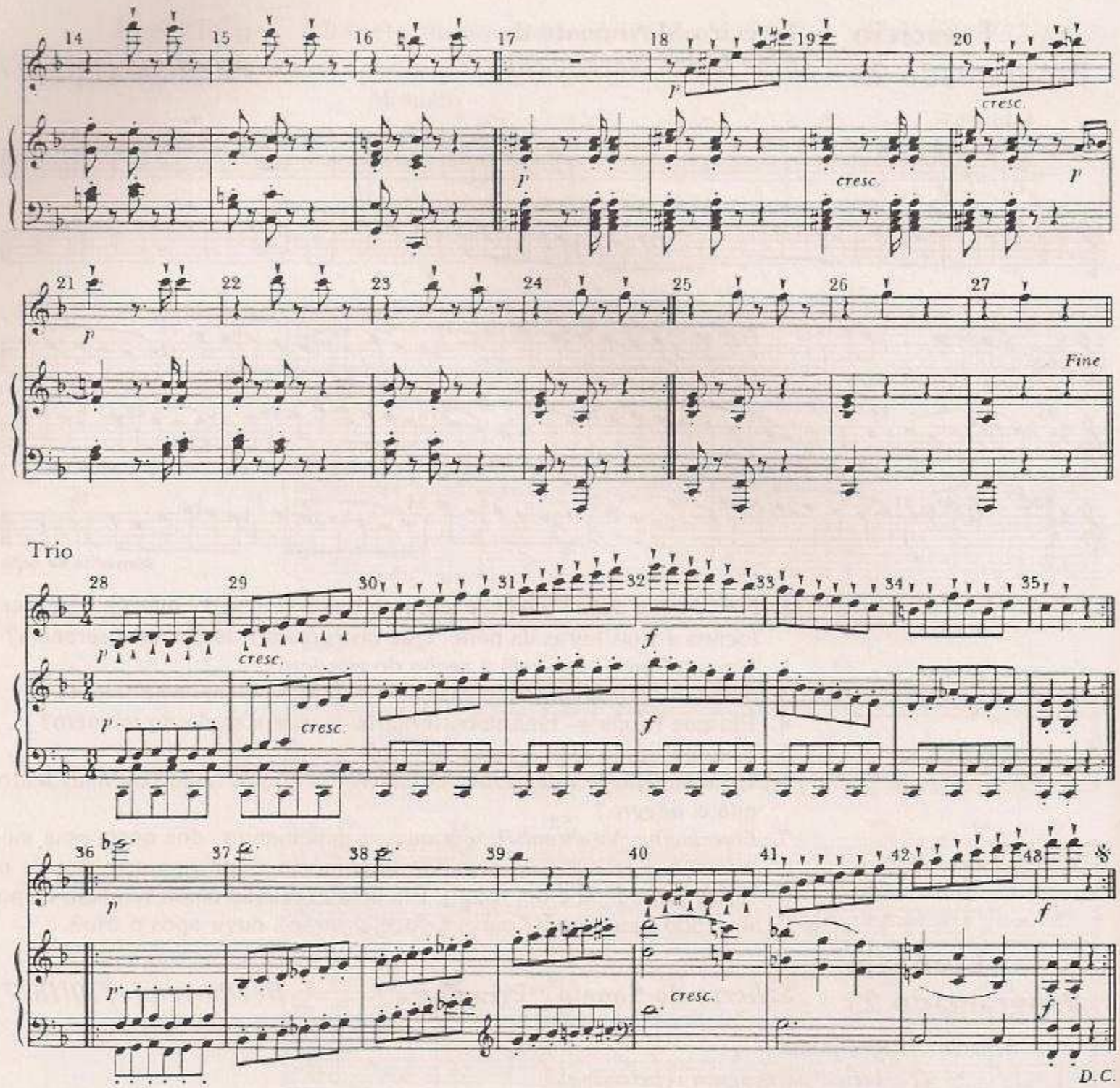
Exercício Programado 23

***Scherzo* da Sonata "Primavera"**

Beethoven (1770/1827)

Scherzo *Allegro molto*

(La prima parte senza repetizione)



1. Que instrumentos tocam essa música?
2. Que significa a indicação *allegro molto*?
3. Beethoven pede que a primeira parte do *scherzo* seja tocada sem repetições. Por que esse procedimento?
4. Em que forma — binária ou ternária — está a seção principal do *scherzo*?
5. Em que forma está a seção do trio?
6. Que contrastes existem entre a seção do *scherzo* e a do trio?
7. *Scherzo* significa gracejo. Para você, o que Beethoven considera o gracejo, a piada dessa peça?

6

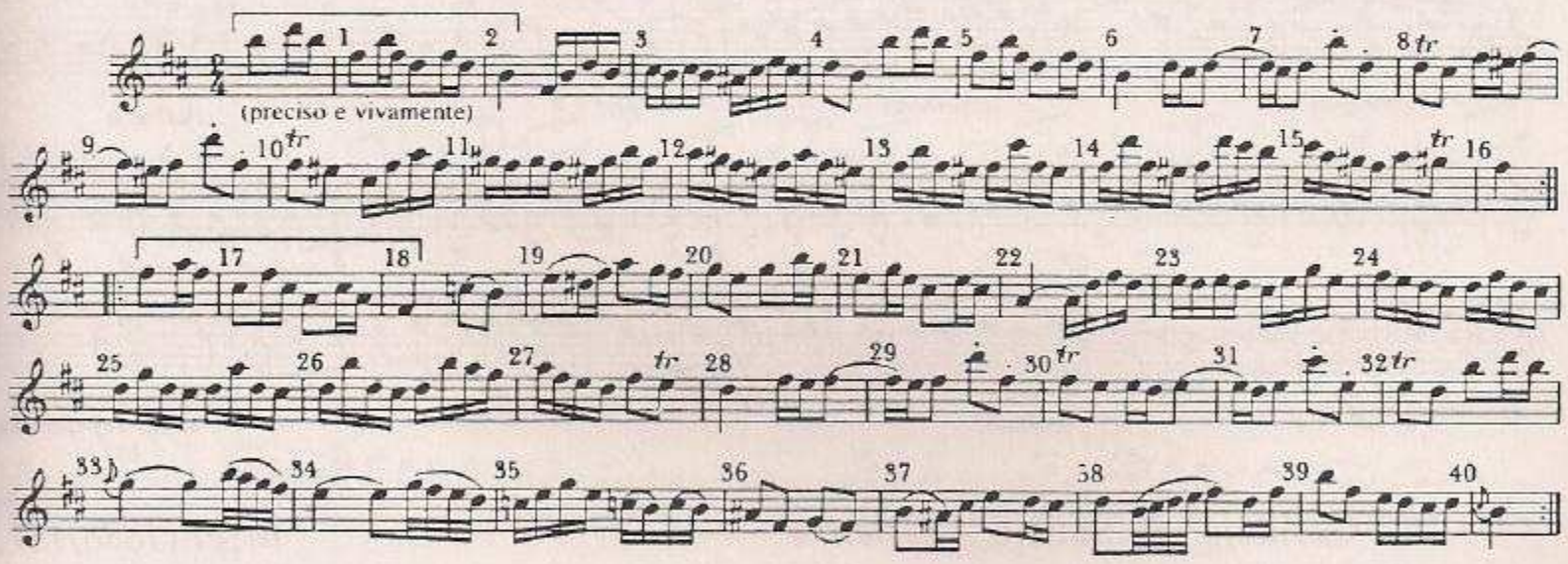
Exercício Programado Especial A

Cada uma destas quatro peças está nas formas binária, ternária ou minueto e trio. Seu exercício programado consistirá em examinar exaustivamente cada peça para descobrir que forma o compositor usou para construir sua música. Alguns indicadores foram colocados no decorrer das peças para ajudá-lo em sua tarefa.

Inicialmente, reavive a memória sobre os aspectos importantes de cada forma lendo as listas das páginas 18, 27, 43. Ouça então cada peça, seguindo atentamente a parte ou partitura. Para obter melhores resultados, conjugue a leitura com a audição da peça.

1. Anote todas as características importantes de cada peça, tais como:
   (i) números dos compassos onde as seções começam e terminam;
   (ii) o esquema tonal usado;
   (iii) qualquer contraste ou similaridade marcante entre as seções;
   (iv) uma escolha interessante dos instrumentos etc.
2. Colete fatos importantes sobre cada compositor.
3. Faça um esquema ou desenhe um diagrama que descreva claramente a forma de cada peça, usando as letras A e B, indicando o número de compassos em cada seção etc.
4. Por último, organize todos os dados encontrados em um relatório detalhado sobre a peça.

1. *Badinerie* da Suíte Orquestral N.º 2 *Bach (1685/1750)*



2. Terceiro Movimento do Septeto em Mi Bemol

Beethoven (1770/1827)

[Moderato]

(violino) p (violino) (clarineta) cresc. f p sf p cresc. f p sf (clar.) p sf (cello) dolce (clar.) (vln) cresc. f Fine

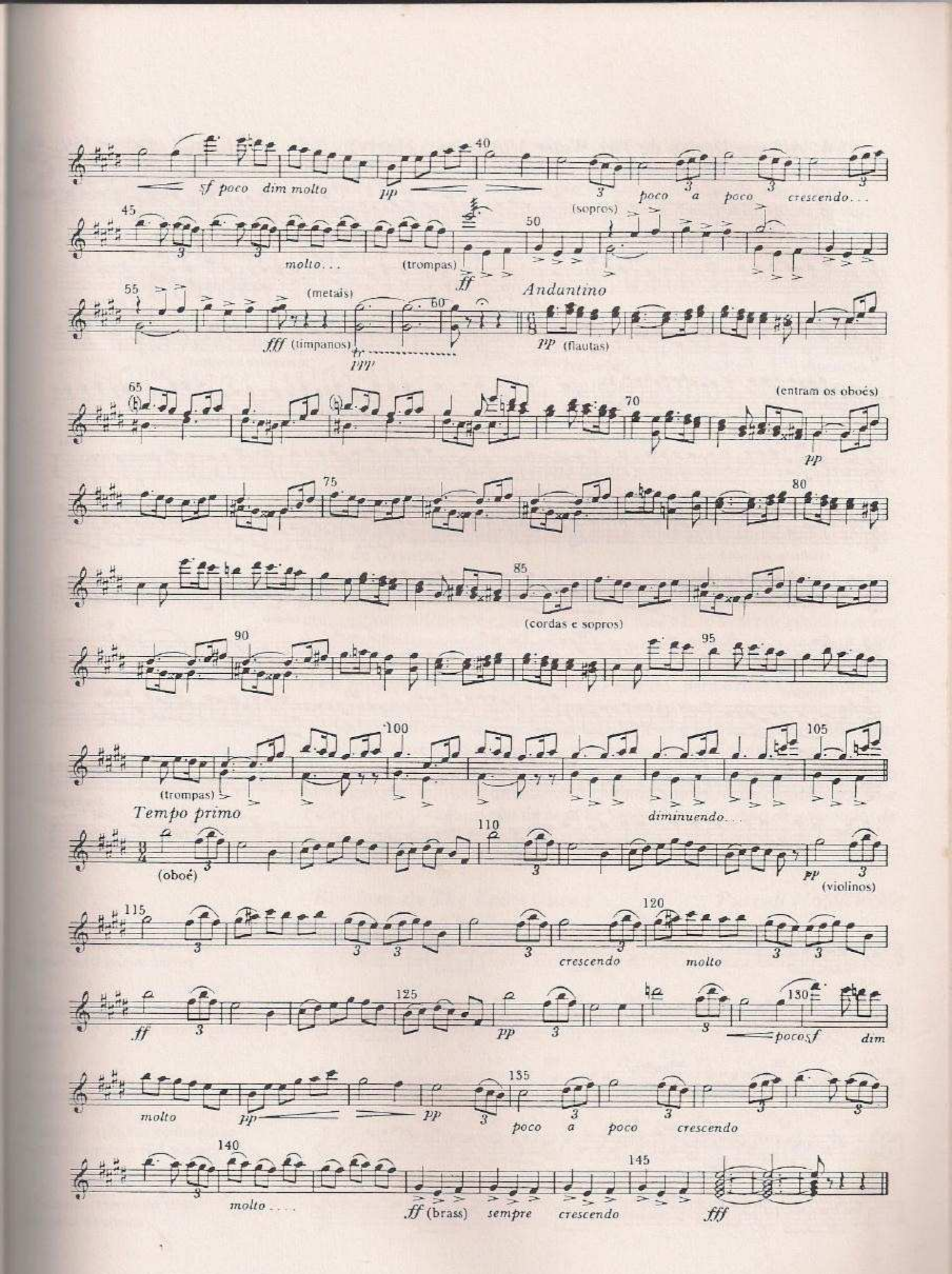
(cordas) pp (trompa) (clar.) (violino) p cresc. sf p (clarineta) (cordas) p (clarineta) sf (trompa) (violino) (violino) p cresc. (violino) sf (clarineta) Da capo al Fine senza repetizione

3. "Carillon" da Suite *L'Arlésienne*

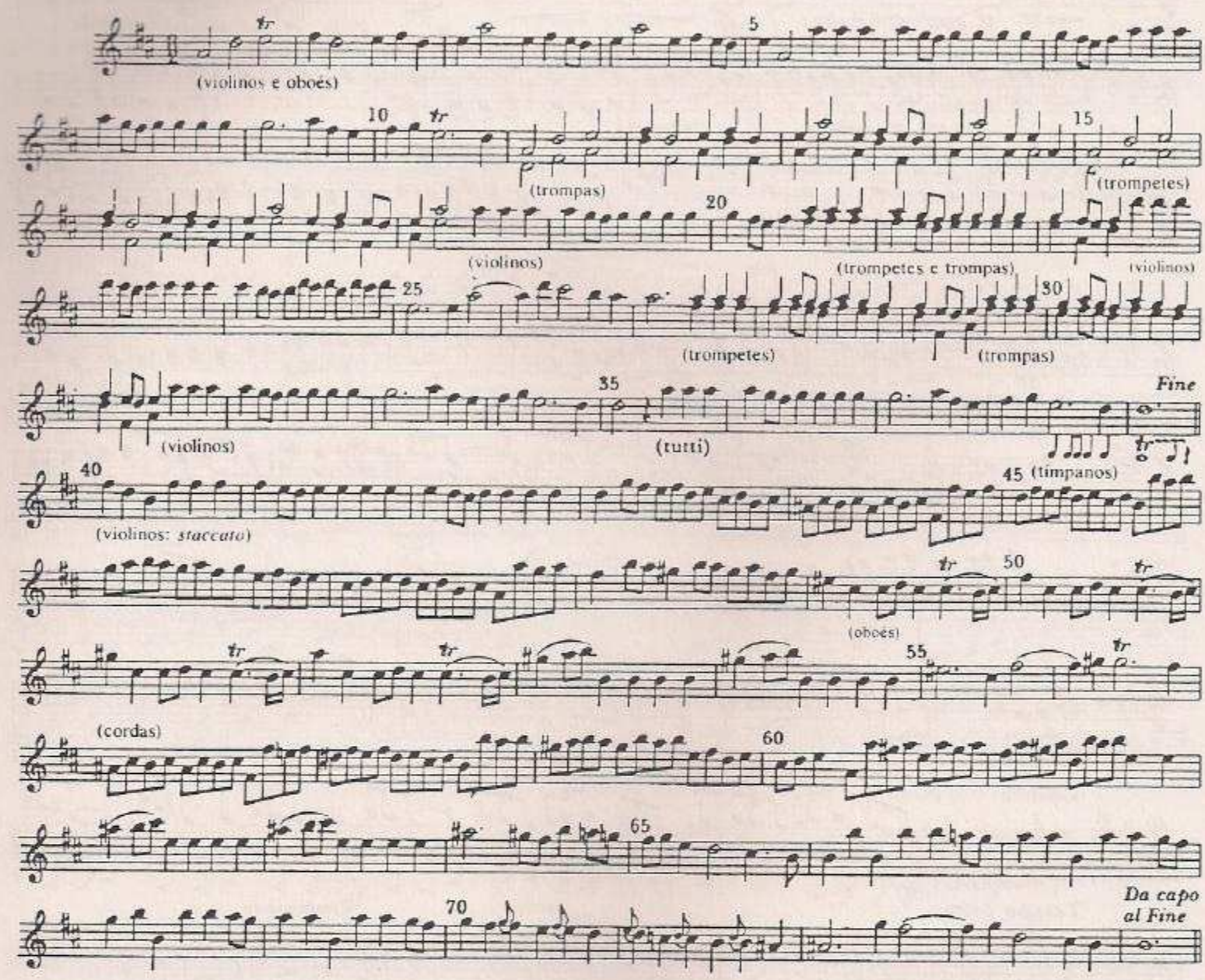
Bizet (1838/1875)

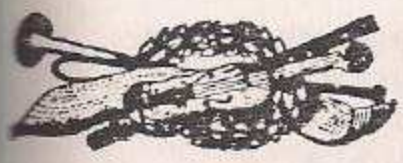
Allegretto moderato

(violinos) ff (trompas, harpa, cordas) ff alegremente pp crescendo molto... ff pp


sf poco dim molto
pp
poco a poco crescendo...
(sopros)
molto...
(trompas)
ff
(metais)
fff (timpanos)
ppp
Andantino
pp (flautas)
(entram os oboés)
pp
(cordas e sopros)
(trompas)
Tempo primo
diminuendo...
(oboé)
pp
(violinos)
crescendo
molto
ff
pp
poco sf
dim
molto
pp
pp
poco a poco crescendo
molto...
ff (brass)
sempre crescendo
fff

4. *Allegro Deciso* de *The Water Music* (arr. Harty) — *Handel (1685/1759)*

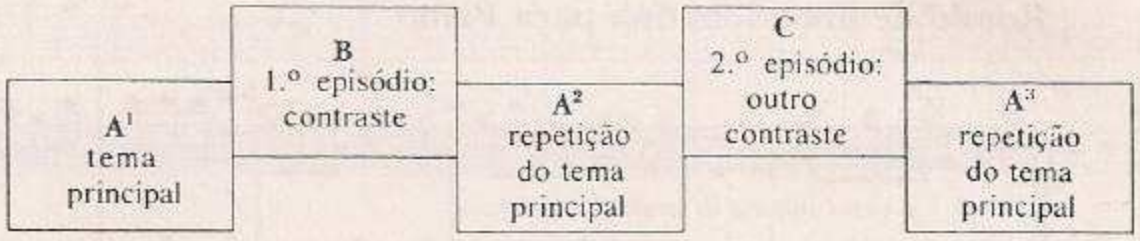




7

Forma Rondó Simples

Em um rondó, o tema principal (A) continua sempre retornando, existindo porém seções contrastantes (B, C etc.) entre cada retorno e o anterior. Essas seções contrastantes são chamadas de episódios. O tema principal (A) começa e termina na tonalidade da tônica cada vez que reaparece; cada episódio está em uma tonalidade vizinha. A estrutura de um rondó simples com dois episódios tem este diagrama:



Observe que, ao escrever um rondó, o compositor está usando os dois ingredientes básicos da forma e estruturação musical: repetição e contraste. As repetições do tema principal encadeiam a música e conferem unidade à peça; os episódios apresentam contrastes que prendem o interesse do ouvinte.

Alguns rondós têm três ou até mais episódios. Mas isso coloca um problema — não é que o compositor seja incapaz de compor música contrastante suficiente para os episódios, mas o fato de ter de repetir o tema principal muitas vezes pode tornar a peça extremamente monótona. (Há um rondó de um compositor francês do século XVII, Couperin, onde o tema principal aparece nove vezes.) Portanto, para evitar a monotonia, o tema principal deverá sofrer alguma variação cada vez que reaparece.

Nos rondós do século XVII, o contraste entre as seções tende a ser mais sutil, baseando-se mais nas mudanças de tonalidade do que na introdução de novas melodias. Aqui está um rondó com uma estrutura muito bem definida, extraído da música incidental que Purcell compôs para *The Fairy Queen* — adaptação da peça de Shakespeare *Sonho de uma noite de verão*. Purcell usa como título a palavra francesa *rondeau*.

Rondeau de *The Fairy Queen* — *Purcell (1659/1695)*

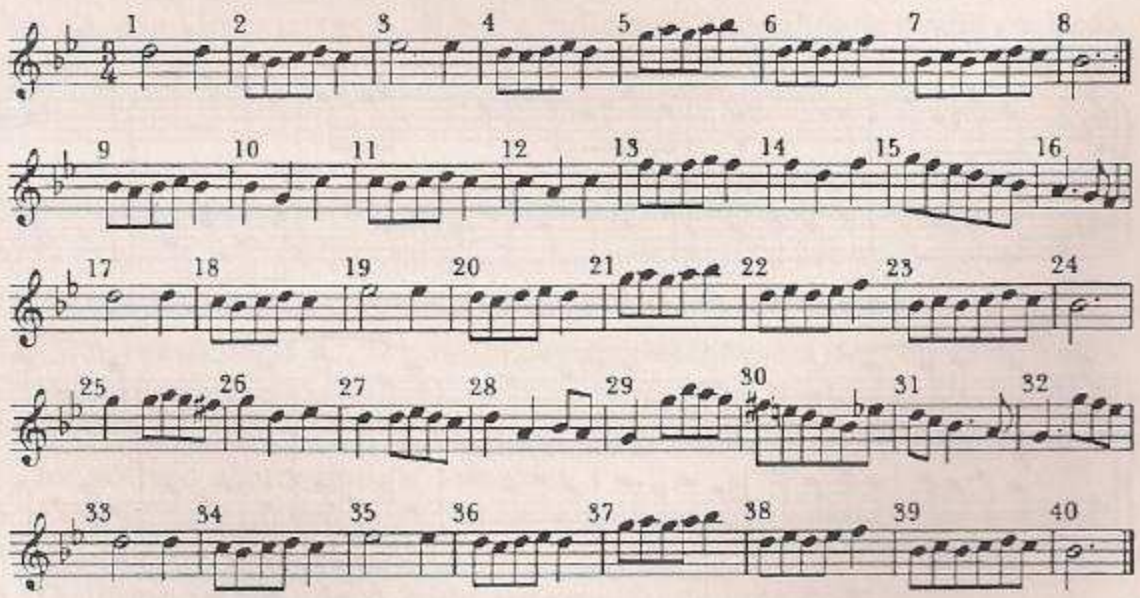
A¹ tema principal na tonalidade da tônica (si bemol maior)

B primeiro episódio contrastante modulando para a dominante (fá maior)

A² tema principal novamente na tônica

C segundo episódio contrastante na relativa menor (sol menor)

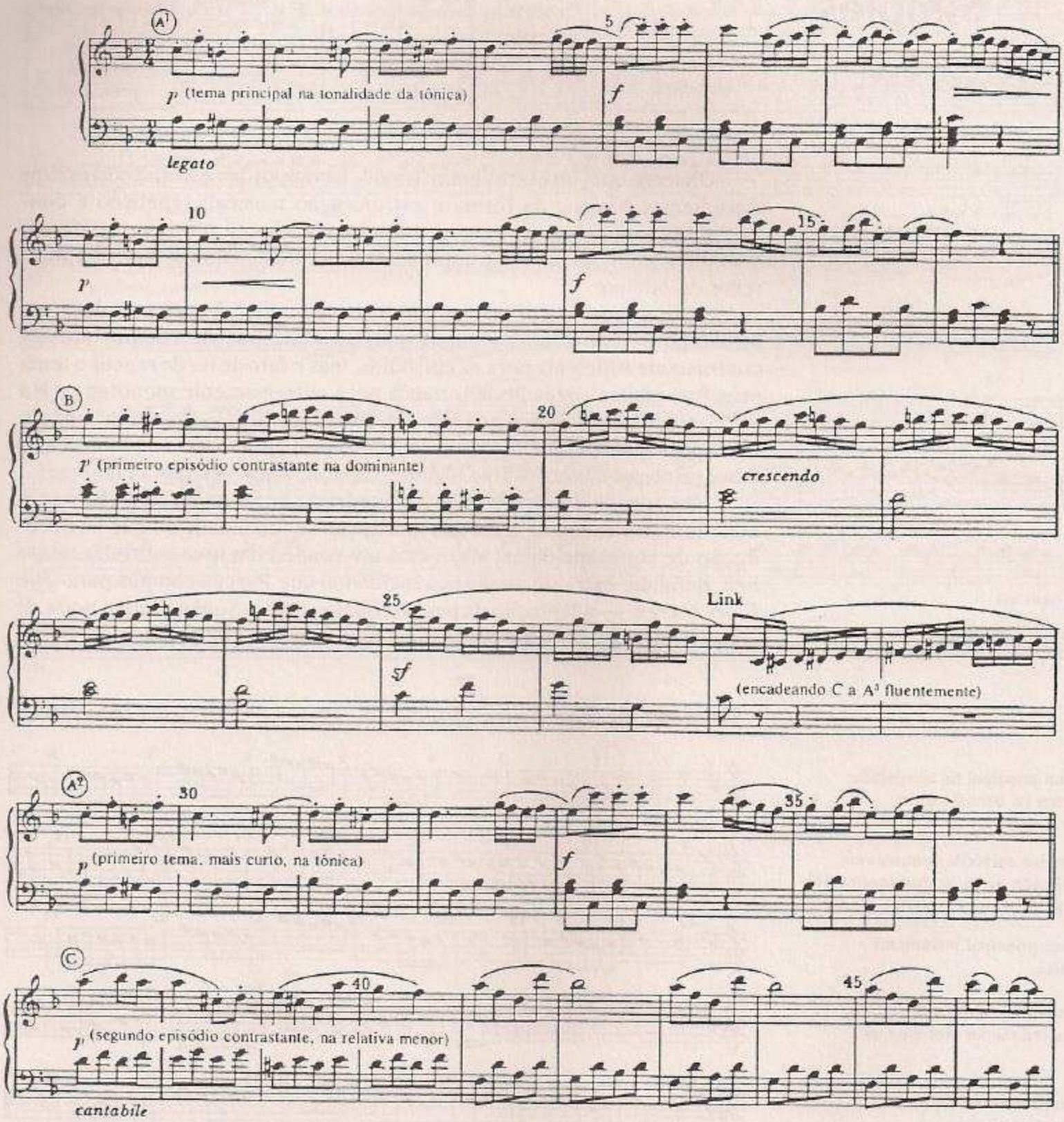
A³ último retorno do tema principal na tônica

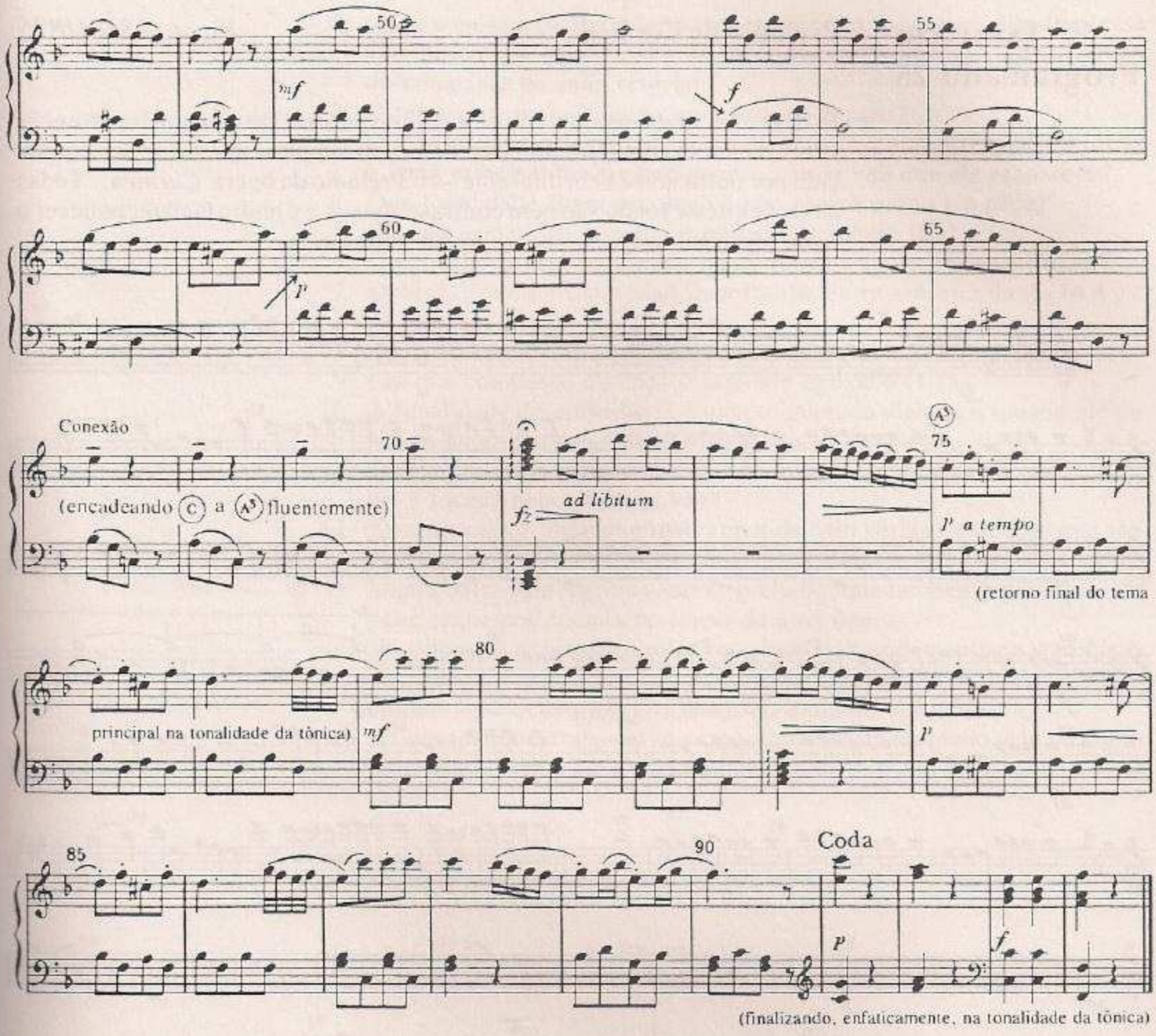


Depois do século XVII, os compositores começaram a usar contrastes mais arrojados entre as seções. Uma conexão poderia ser usada para encadear mais fluentemente uma seção à outra, e o último retorno de A poderia ser seguido de uma coda para finalizar a peça.

Toque ou ouça este rondó composto por Beethoven:

Rondó de uma Sonatina para Piano *Beethoven (1770/1827)*





Exercício Programado 24

Faça um esquema detalhado da estrutura deste rondó composto por Beethoven, usando as letras A, B e C e indicando a tonalidade usada em cada seção.

Lista de Aspectos Importantes

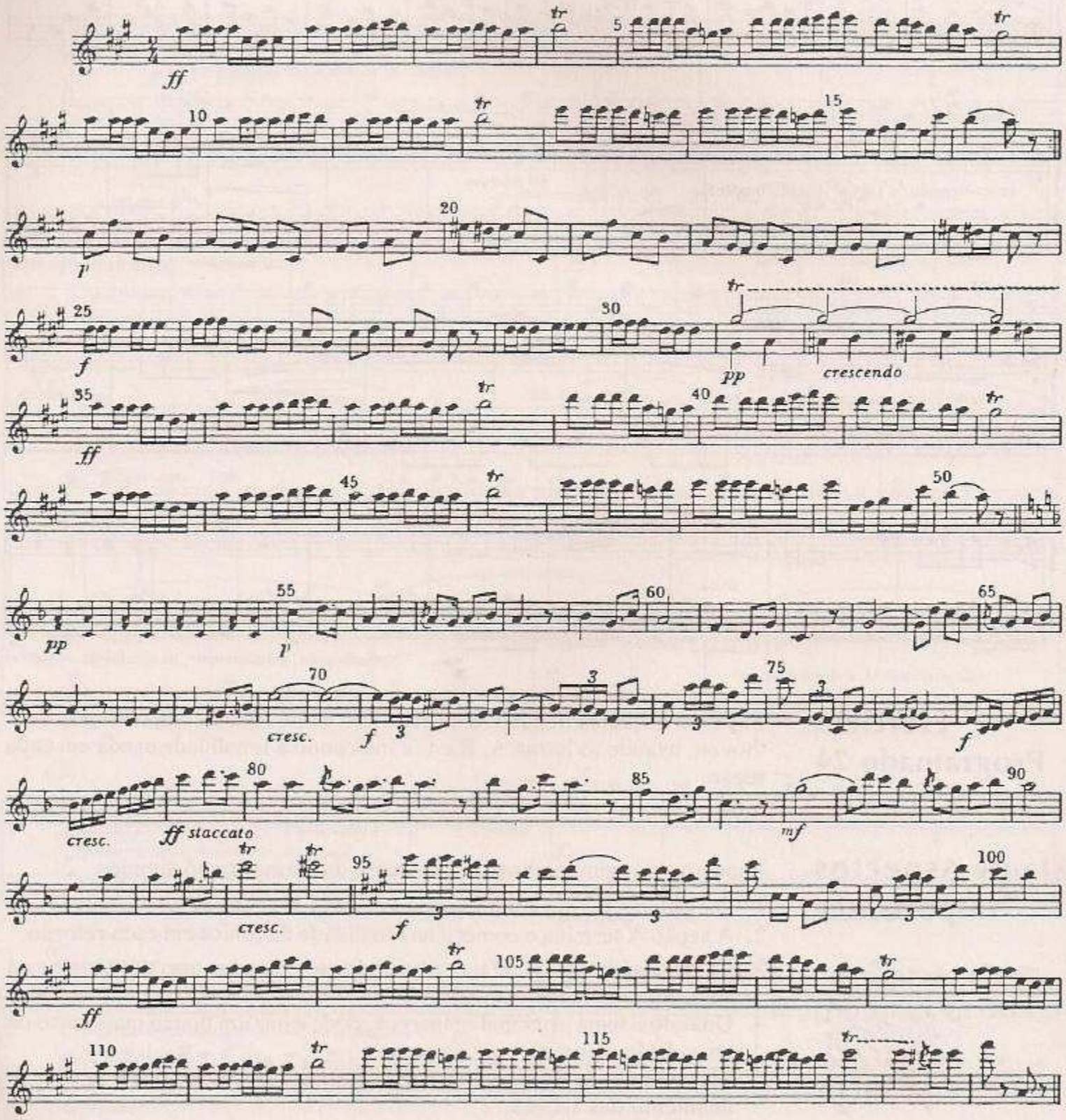
Aspectos a serem lembrados a respeito da forma rondó simples

1. O esquema de um rondó simples é: A B A C A (D A . . .etc.).
2. A seção A termina e começa na tonalidade da tônica em cada retorno.
3. Cada episódio (B, C, D e assim por diante) introduz um contraste e está em uma tonalidade vizinha.
4. Quando o tema principal reaparece, pode estar um pouco mais curto ou ter sofrido algum tipo de variação.
5. Pode ser usada uma *conexão* para realizar com maior fluência o encadeamento das seções.
6. O último retorno de A pode ser seguido de uma coda.

Exercício Programado 25

Prelúdio de *Carmen* *Bizet (1838/1875)*

Esta é uma emocionante composição orquestral do compositor francês Bizet. É um exemplo muito claro de rondó simples, apesar de ser conhecido por outro nome bem diferente — o Prelúdio da ópera *Carmen*. Todas as seções deste rondó são bem contrastantes — e é muito fácil reconhecer o tema principal todas as vezes que ele retorna.

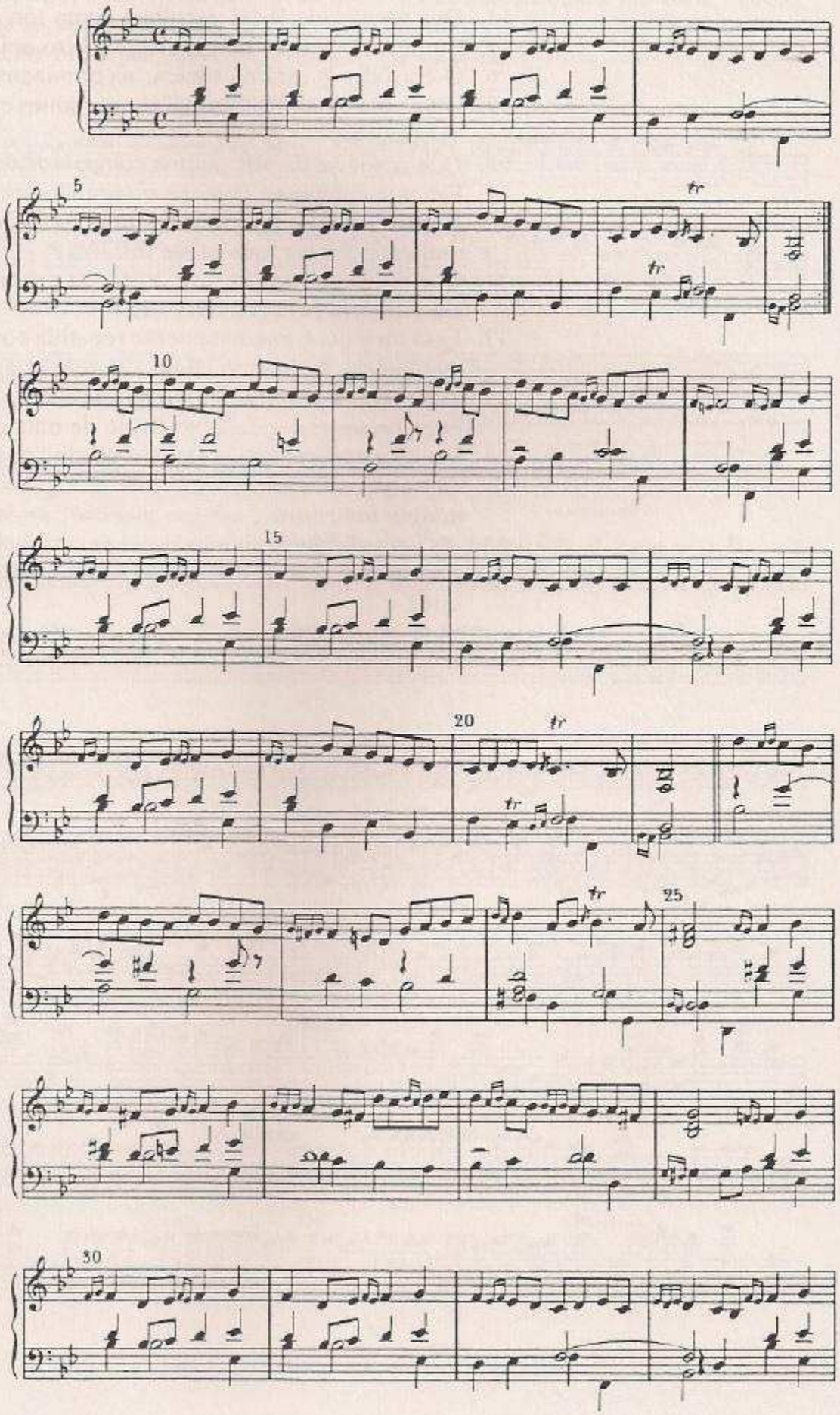


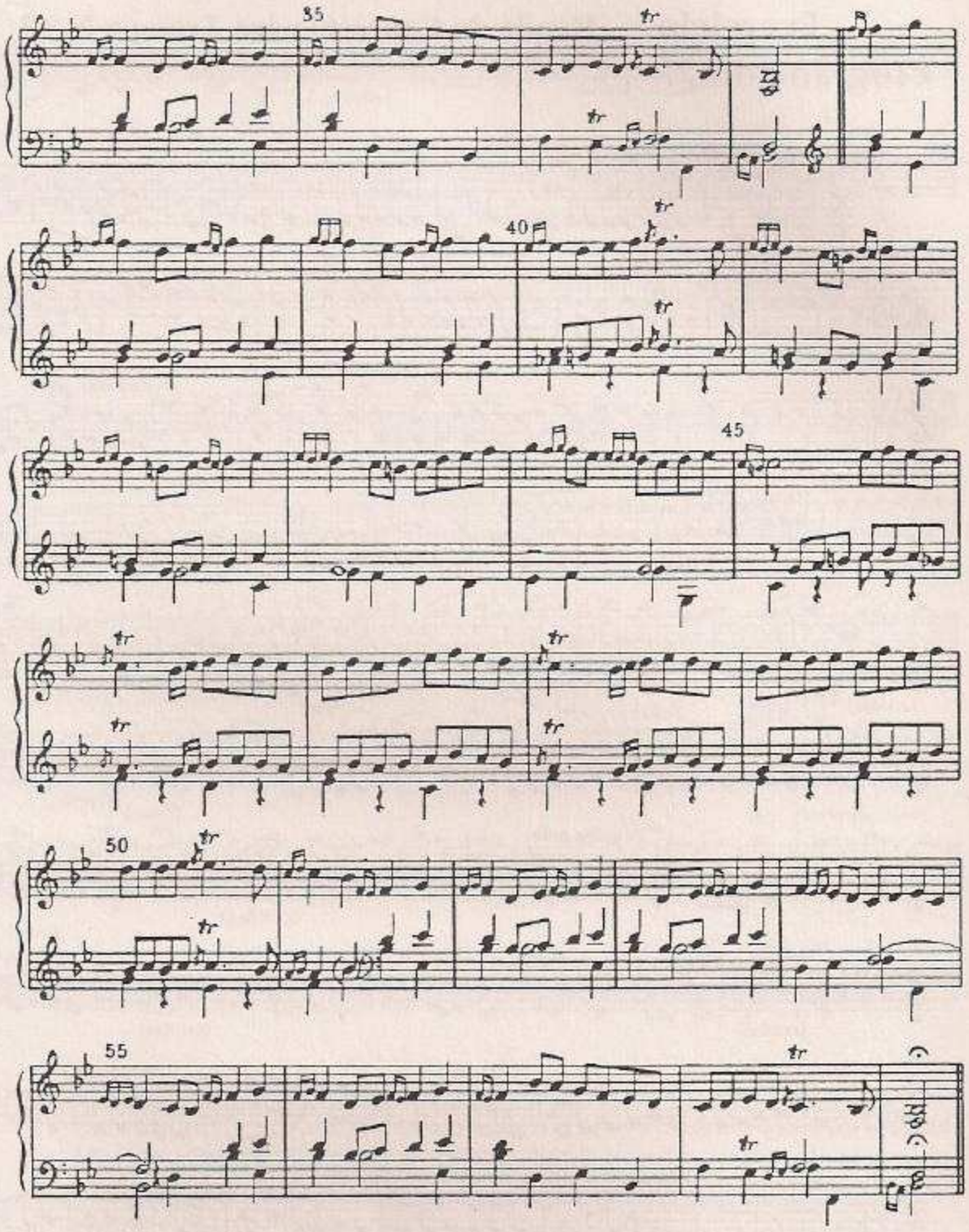
1. Ouça a música de Bizet lendo atentamente a parte melódica impressa. Quantas vezes, nesse rondó, o tema principal retorna? Anote o número do compasso de cada retorno.
2. O tema principal é tocado *staccato* ou *legato*?
3. Que instrumento de percussão acrescenta um colorido especial e torna o tema principal mais emocionante a cada vez que ele reaparece?
4. Que tonalidade Bizet escolheu como tônica para essa peça?
5. Em que compasso começa o primeiro episódio (B)?
6. O episódio B está na tônica, na dominante ou na relativa menor?
7. Quais são os contrastes mais importantes entre a música da seção A e a da seção B?
8. Que nome se dá aos quatro compassos de 31 a 34?
9. Em que compasso começa o segundo episódio (C)?
10. A tonalidade do episódio C é uma tonalidade vizinha à tonalidade da tônica ou é uma tonalidade distante?
11. Que seção da orquestra acompanha a melodia do episódio C quando ela é tocada pela primeira vez?
12. Essa melodia é imediatamente repetida com várias diferenças que são marcantes. Relacione tantas diferenças quantas puder encontrar.
13. Sugira outra palavra, em lugar de prelúdio, que também signifique uma peça orquestral tocada no início de uma ópera.
14. Escolha uma expressão italiana que indique o andamento e a ambiência dessa peça:
    adagio lamentoso; *allegro giocoso*; *andante cantabile*.
15. As peças orquestrais são às vezes arranjadas para piano solo ou dueto para piano. Você acha que um arranjo dessa peça seria efetivo? Por quê?

Exercício Programado 26

Gavotte: "Les Moissoneurs"
("Os Ceifeiros") *Couperin (1668/1733)*

Esta peça é uma animada dança camponesa, estruturada como um rondó simples.

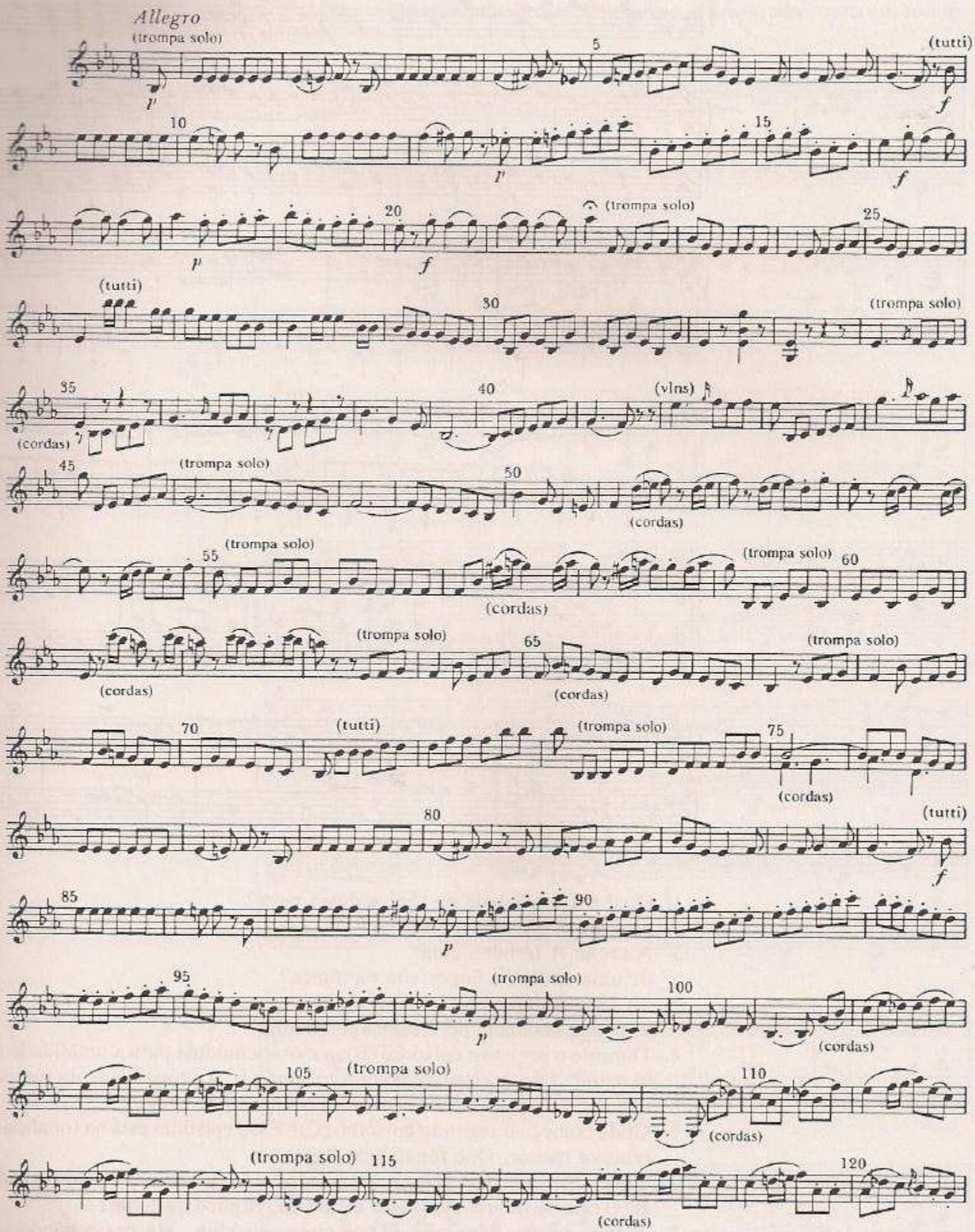


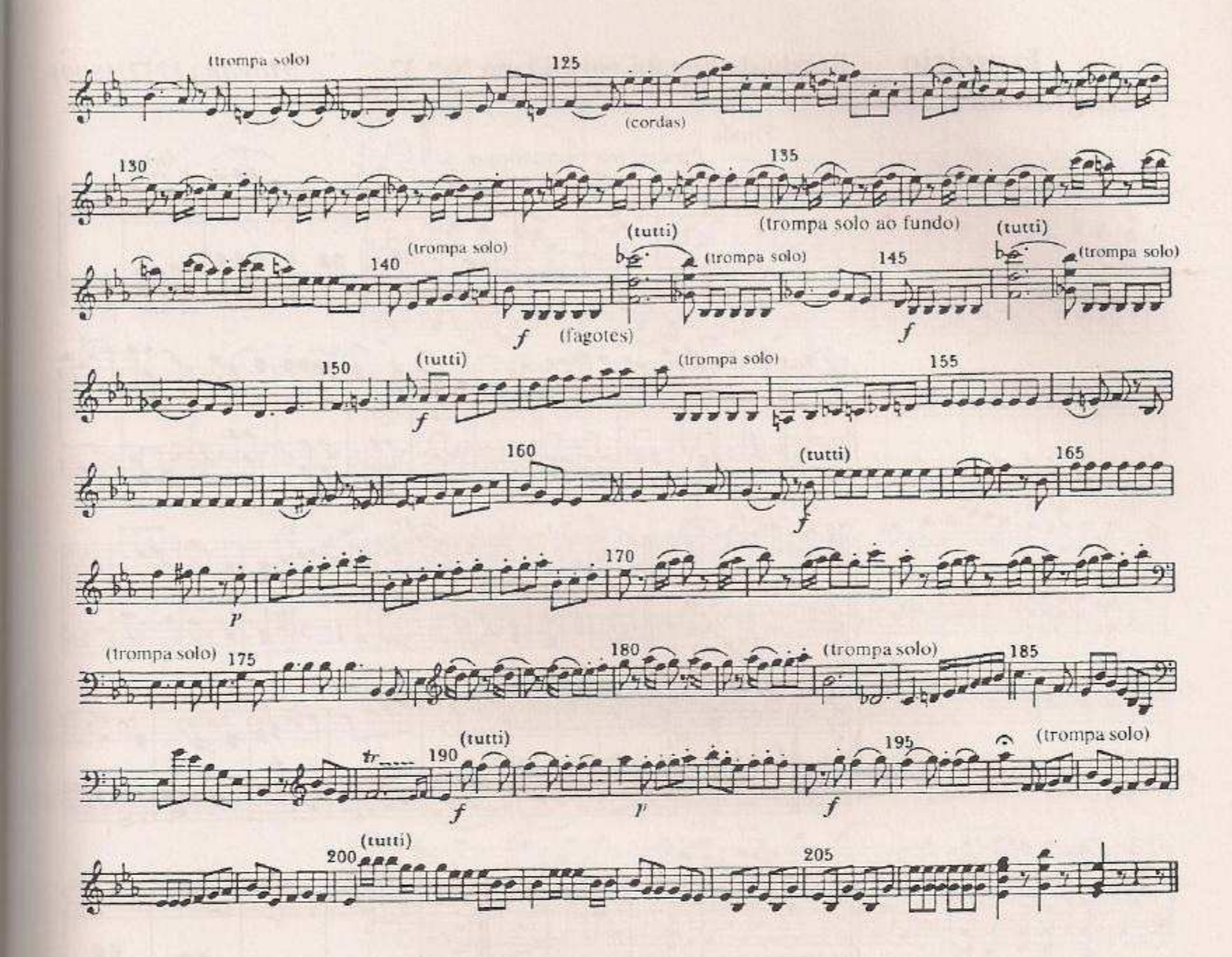


1. Qual é a tonalidade da tônica dessa peça?
2. Em que compasso termina A?
3. A seção A termina com:
   (i) uma cadência imperfeita na tônica?
   (ii) uma cadência perfeita na tônica?
   (iii) uma cadência perfeita na dominante?
4. Durante o primeiro episódio (B), a música modula para a tonalidade de fá maior. Qual a relação dessa tonalidade com a tonalidade da tônica?
5. Em que compasso A retorna após a seção B?
6. Onde começa o segundo episódio (C)? Esse episódio está na tonalidade relativa menor. Que tonalidade é essa?
7. Qual o principal contraste entre a música do episódio C e a do episódio B? Trata-se de um contraste melódico, rítmico ou tonal?
8. Alguns rondós têm três ou até mais episódios. Há nesse rondó um terceiro episódio (D)? Se (D) existe, onde começa?

Exercício Programado 27

Rondó do Concerto para Trompa N.º 3 *Mozart (1756/1791)*





1. Esse rondó foi extraído do terceiro de um grupo de quatro concertos que Mozart compôs para um trompista hábil e muito sensível, chamado Leutgeb, que tinha uma casa de queijos em Viena. Qual é esse concerto?
2. Em que tonalidade está esse rondó?
3. Quantas vezes o tema principal (A) retorna nesse rondó? Indique o número do compasso de cada retorno.
4. Onde começa a seção B? Como esse episódio contrasta com o tema principal do rondó?
5. Onde começa a seção C? Em que tonalidade está esse episódio? Qual sua relação com a tonalidade da tônica?
6. Descreva em detalhe o modo como Mozart usa o solista e a orquestra para construir a seção C.
7. Há nesse rondó uma seção D? Se existe, onde começa?
8. Há uma coda nessa peça? Se existe, onde começa?
9. Nesse rondó, a expressão *tutti* está escrita várias vezes sobre a música. Que significa?

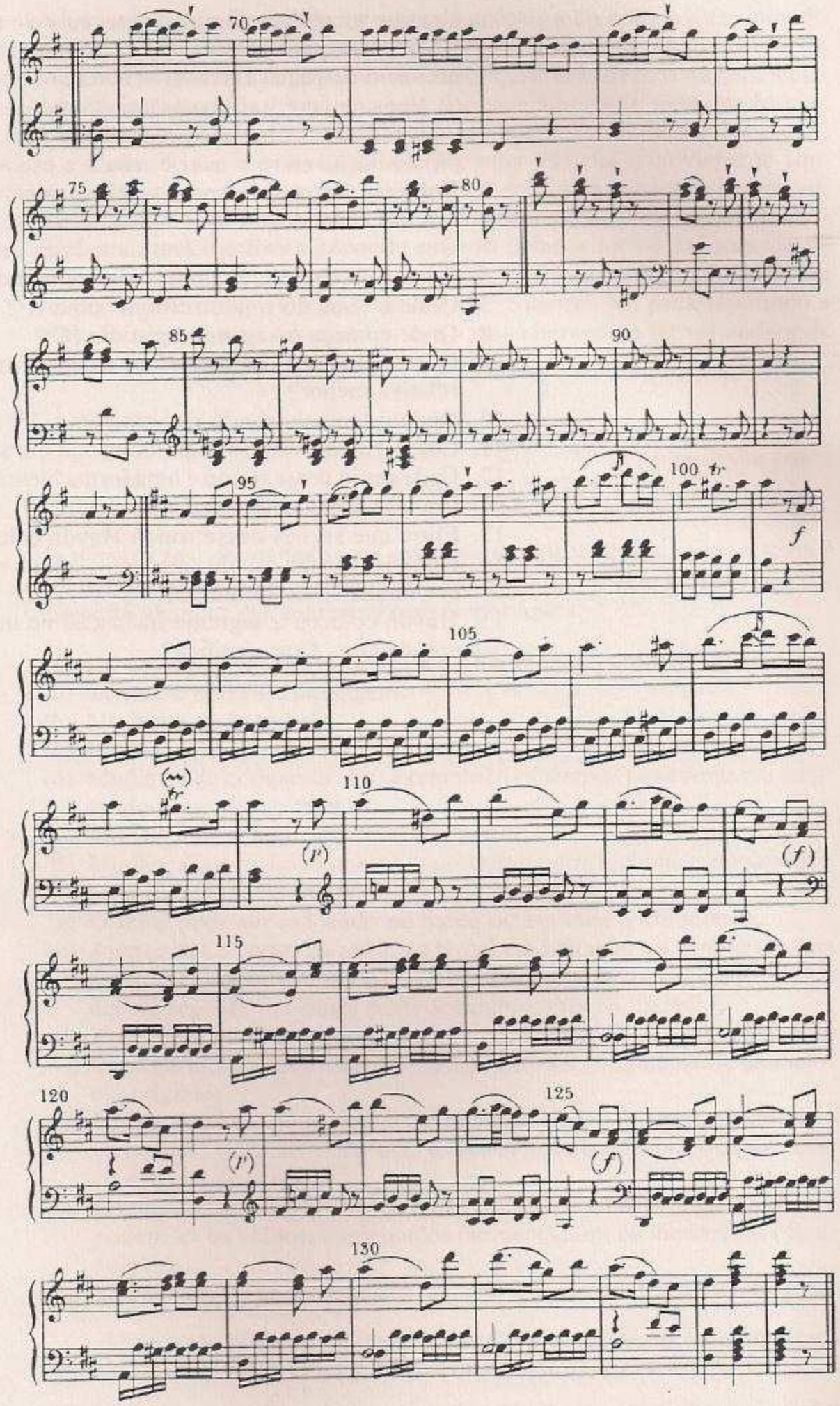
Exercício Programado 28

Rondó da Sonata para Piano N.º 37

Haydn (1732/1809)

Finale

Presto, ma non troppo


70
75
80
85
90
95
100
105
110
115
120
125
130
f
(p)
(f)

1. Em que tonalidade Haydn escreveu esse rondó?
2. Como você poderia descrever o acompanhamento do tema do rondó no início da peça? Ele está sendo feito por:
   (i) tipos de acordes incompletos?
   (ii) acordes tocados delicadamente e fora do tempo?
   (iii) imitação entre a mão direita e a esquerda?
3. Em que compasso começa o primeiro episódio (B)?
4. Em que tonalidade está o episódio B?
5. Que contrastes existem entre a música de A e a de B?
6. Como Haydn introduz um toque de humor no final de B?
7. Onde o tema do rondó retorna como A^2?
8. Onde começa o segundo episódio (C)?
9. O episódio C está na tonalidade da dominante, da subdominante ou na relativa menor?
10. Onde o tema do rondó retorna como A^2?
11. Como Haydn varia o tema do rondó em seu último retorno?
12. Cada seção desse rondó é uma forma binária ou ternária em miniatura. Em que forma está o tema do rondó?
13. Entre que seções desse rondó Haydn colocou conexões?
14. Onde Haydn faz uso de síncopes — efeito rítmico no qual as notas são acentuadas fora do tempo?
15. Haydn colocou a seguinte indicação no início do rondó: *Presto, ma non troppo*. Que significa?

8

Forma Variação e o "Basso Ostinato"

A forma variação é uma das estruturas musicais mais antigas, remontando aos inícios da música instrumental. A variação tornou-se muito popular no século XVI, particularmente junto aos compositores de música para teclados da Inglaterra dos Tudor, e tem permanecido como uma das formas favoritas dos compositores até os dias de hoje.

Como tema, o compositor escolhe uma melodia relativamente simples, fácil de memorizar, freqüentemente com uma estrutura binária ou ternária. Pode ser uma melodia bem-conhecida, como uma melodia folclórica, uma melodia inventada pelo próprio compositor ou até tomada de empréstimo a outro compositor. De início, o tema é apresentado de forma relativamente direta. O compositor então constrói sua peça repetindo a melodia tantas vezes quantas quiser — mas alterando-a ou variando-a de alguma forma a cada repetição:

A Tema	A^1 Variação 1	A^2 Variação 2	A^3 Variação 3	(e assim por diante)

O número real de maneiras em que um compositor pode variar o tema é infinito, só o limitando a imaginação musical do próprio compositor. Eis aqui algumas das maneiras mais importantes:

(a) Ornamentar a melodia, de forma a "escondê-la" entre trinados, ornamentos e notas de passagem.
(b) Mudança de harmonia.
(c) Mudança de ritmo.
(d) Mudança de compasso. Por exemplo, três tempos por compasso passando para quatro tempos.
(e) Mudança de tempo.
(f) Mudança para o modo oposto — apresentando a melodia na tonalidade paralela menor ou maior.
(g) O tema pode ser colocado no baixo ou em uma parte interna.
(h) Apresentar o tema, ou parte do tema, em imitação ou cânone — uma parte vocal ou instrumental começa a tocar a melodia, sendo pouco depois seguida por outra parte tocando a mesma melodia.
(i) A melodia pode desaparecer como tal, mantendo-se porém seu contexto harmônico ou rítmico para lembrar-nos enfaticamente da melodia original.
(j) Um contracanto pode ser tocado acima ou abaixo do tema, ou uma nova melodia pode ser composta e tocada dentro do contexto harmônico original do tema.
(k) O tema pode ser invertido (técnica conhecida como inversão), as notas podem ter os valores aumentados (aumentação); ou diminuídos (diminuição).
(l) Se a música for para orquestra — mudança marcante de orquestração.

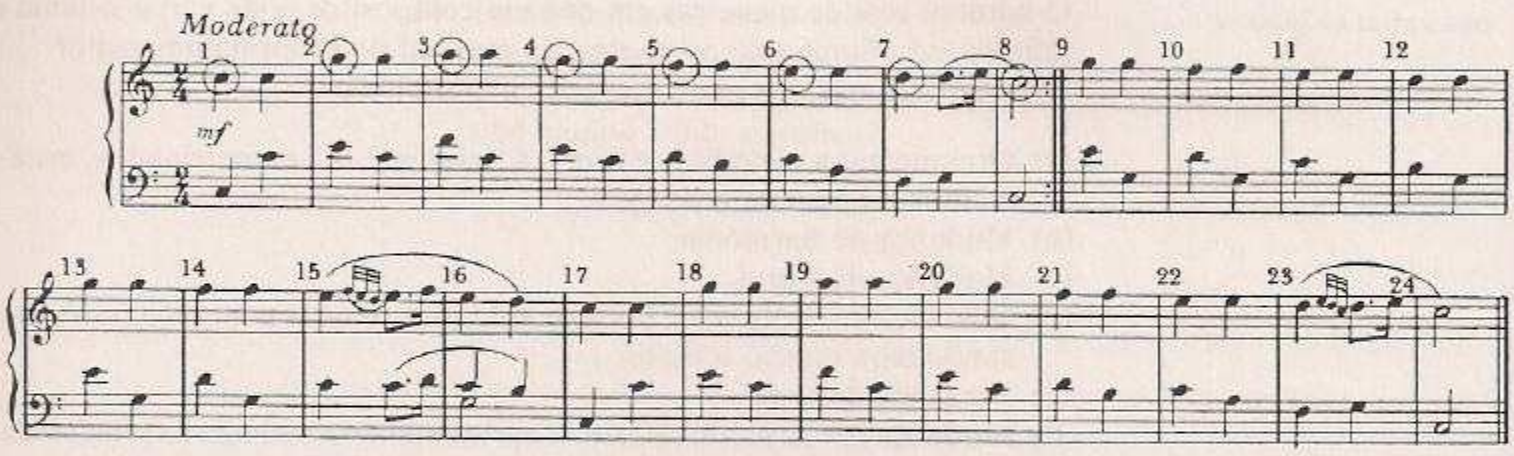
Uma coda pode ser adicionada ao final da variação para finalizar a peça como um todo. Ou a variação final pode servir de coda.

Ocasionalmente, um grupo de variações termina com algo mais elaborado, assim como uma fuga. Ou o compositor pode escolher repetir simplesmente o tema, do mesmo modo como foi ouvido pela primeira vez. Grupos de variações compostas antes do século XIX consistem basicamente em ornamentações do tema de diversos tipos — disfarçando-o com

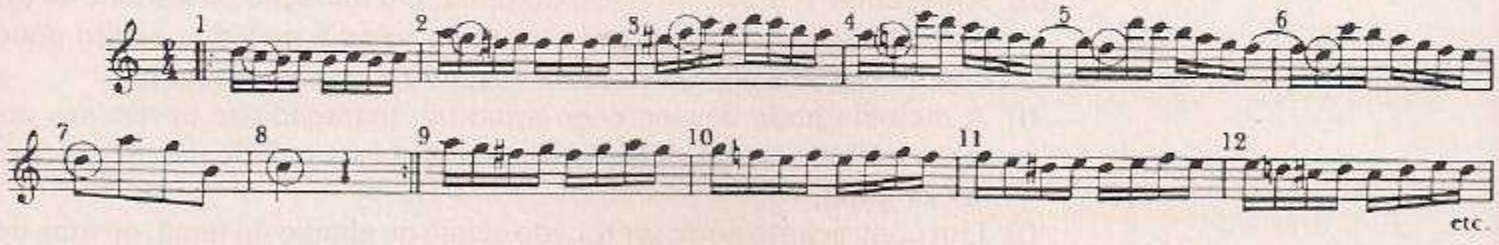
trinados, passagens rápidas, *arpeggios* e ornamentos. Os compositores do século XIX, em particular Brahms e Beethoven, freqüentemente escolheram experimentar mais em profundidade, desenvolvendo o tema. Desenvolver significa construir a peça trabalhando as várias possibilidades melódicas, harmônicas e rítmicas de uma idéia musical. Através dessa abordagem, toda uma variação pode ser composta a partir de uma única idéia extraída de um tema — talvez um fragmento de melodia ou uma figuração rítmica extremamente marcante.

Agora veja como Mozart varia uma melodia relativamente bem conhecida. Primeiramente, temos o tema e depois o início de cada variação, de um grupo de variações compostas sobre a melodia francesa conhecida como *Ah, vous dirai-je, Maman*.

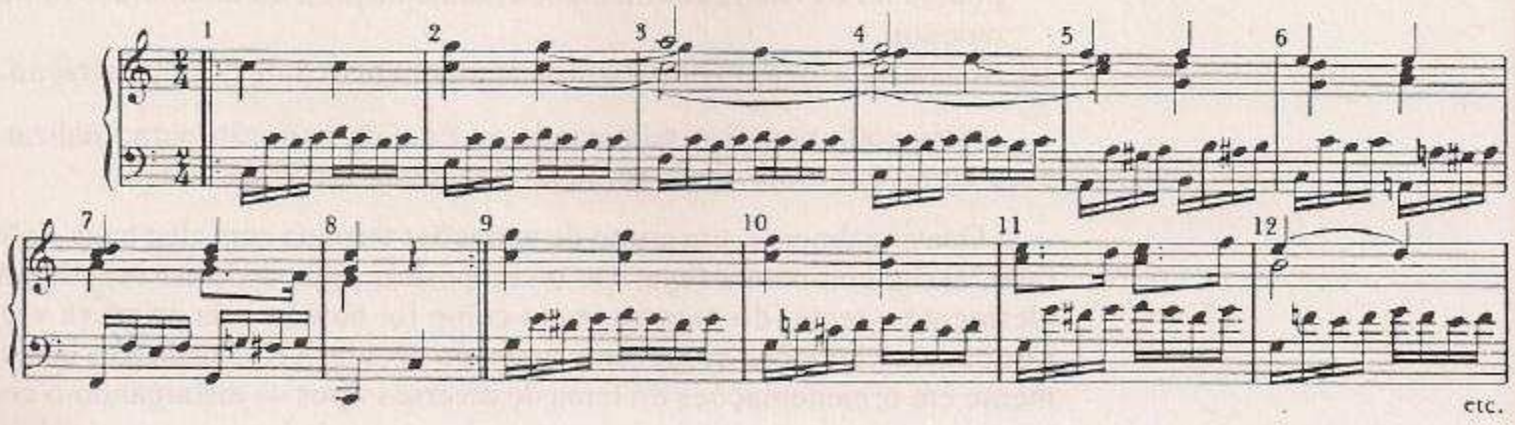
Tema A melodia bem-conhecida, em forma ternária, é apresentada do modo mais direto possível, sobre uma simples linha de baixo. (As notas mais importantes do tema estão indicadas com um círculo.)



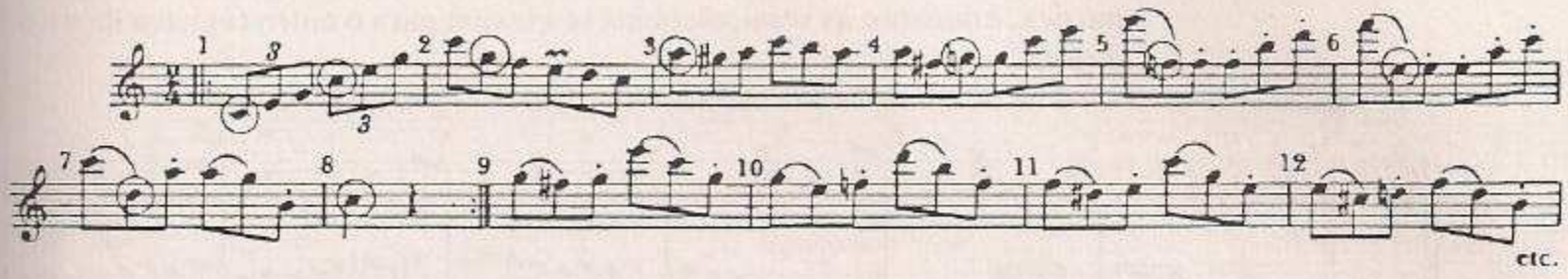
Variação 1 O tema está escondido entre rápidas semicolcheias . . .



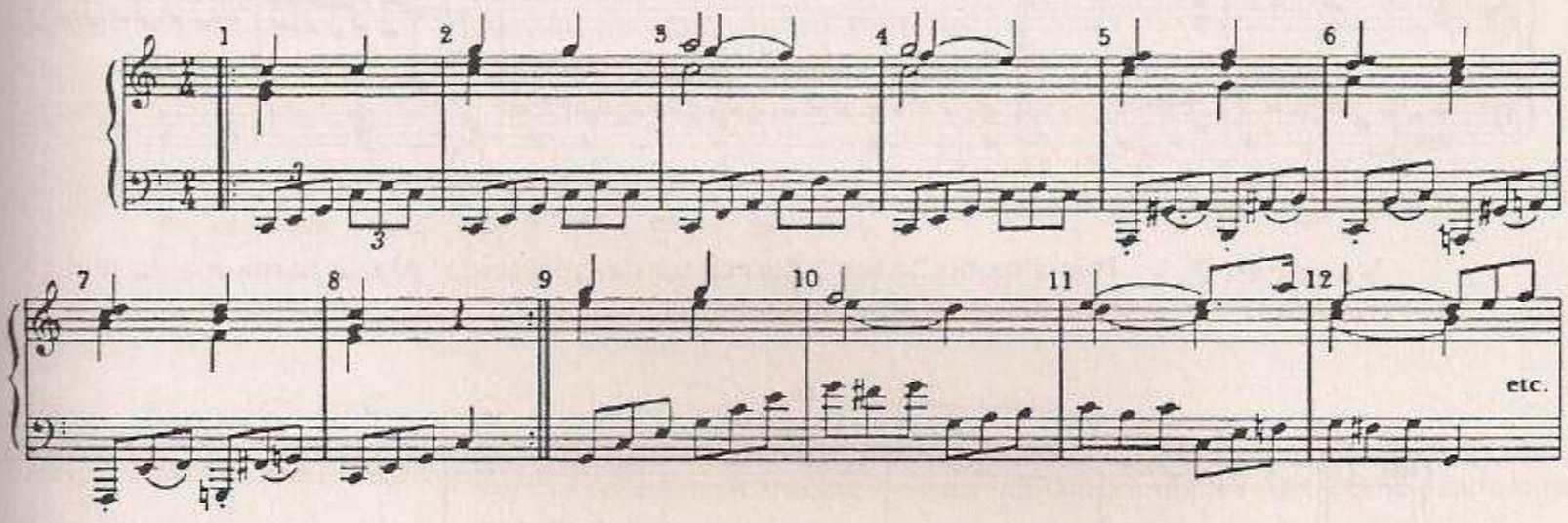
Variação 2 As semicolcheias passam para a mão esquerda enquanto o tema é claramente ouvido na mão direita.



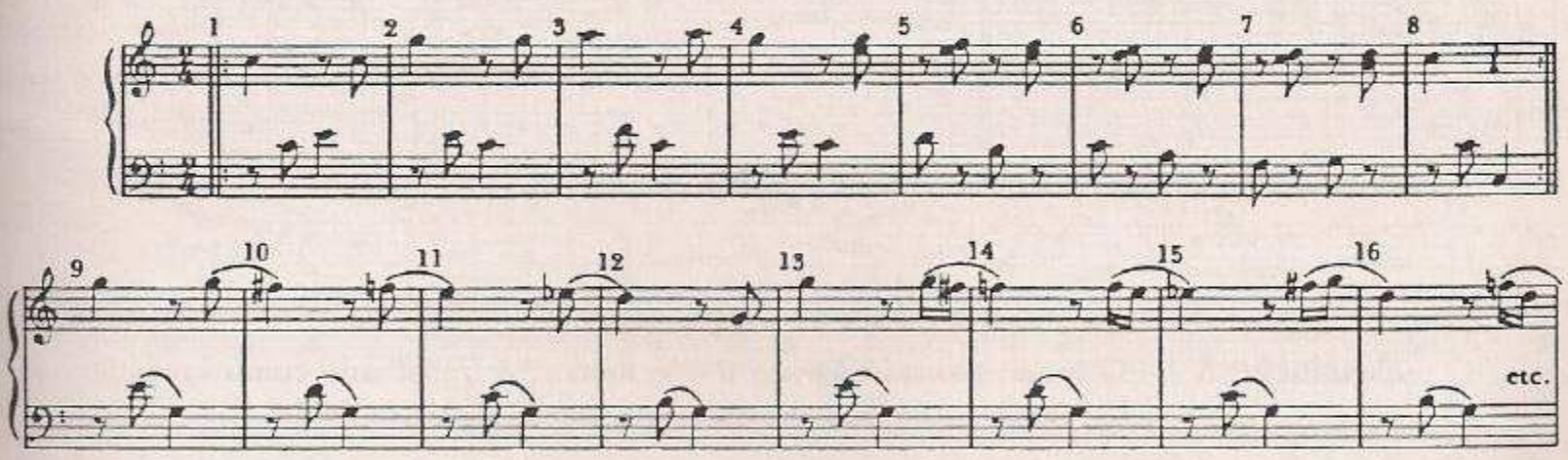
Variação 3 As quiálteras de 3 (três notas no mesmo tempo de duas) disfarçam o tema.



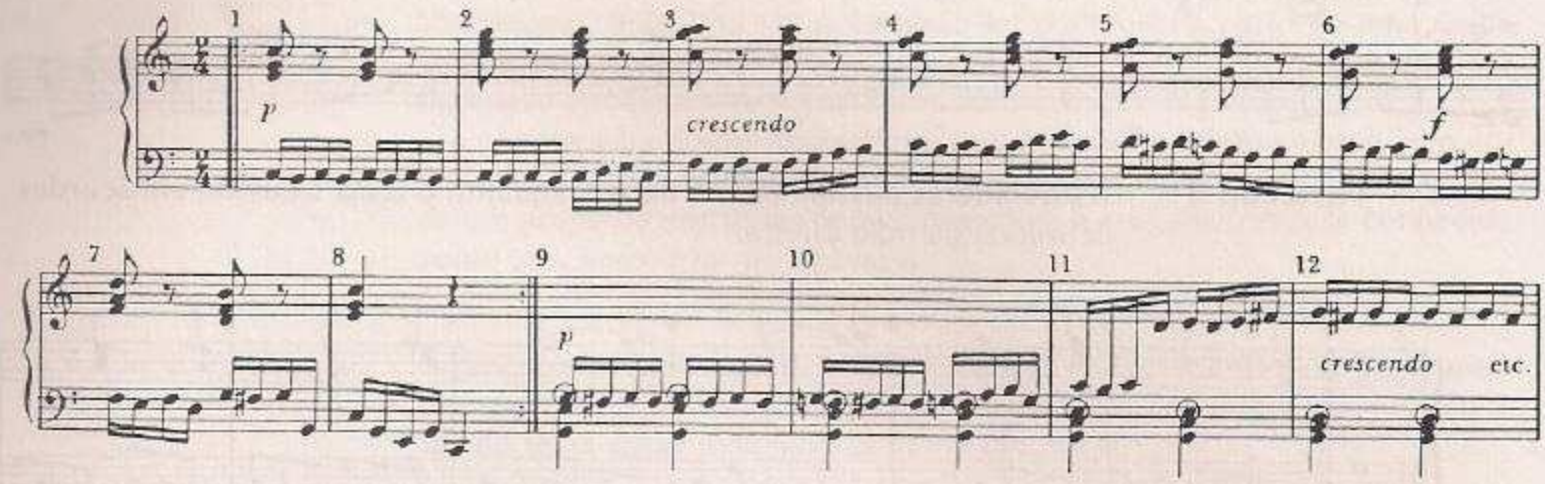
Variação 4 As quiálteras passam para o baixo enquanto o tema é ouvido em acordes definidos na mão direita.



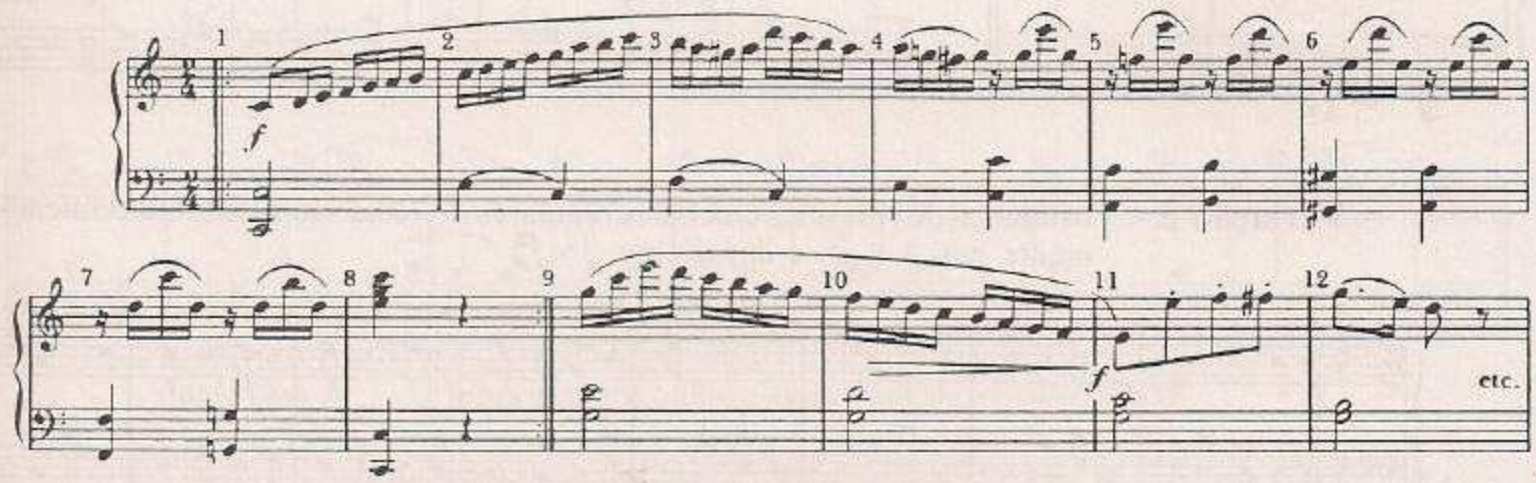
Variação 5 Mudança de ritmo: as colcheias regulares do tema são substituídas inicialmente por ♩ ♪ ♪ e depois por ♩ ♪ ♬



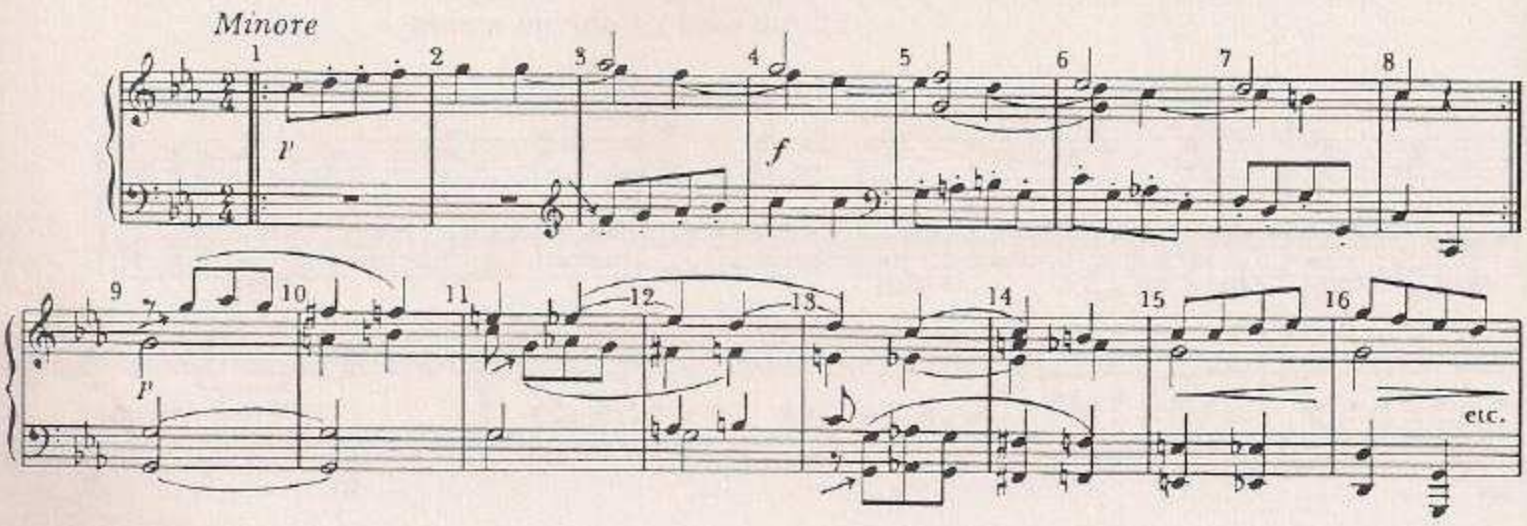
Variação 6 O tema é exposto em acordes completos, tocados acima de rápidas semicolcheias. Depois da barra dupla, o tema é ouvido em meio à textura da música, enquanto as semicolcheias se elevam para o outro registro da mão direita.



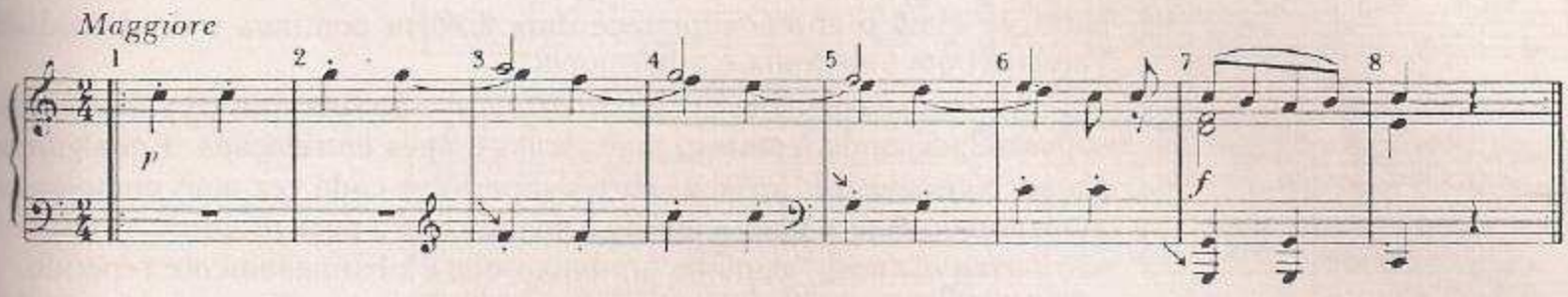
Variação 7 Inicialmente, o tema parece ter desaparecido! Mas a harmonia do tema o traz de volta à nossa memória.



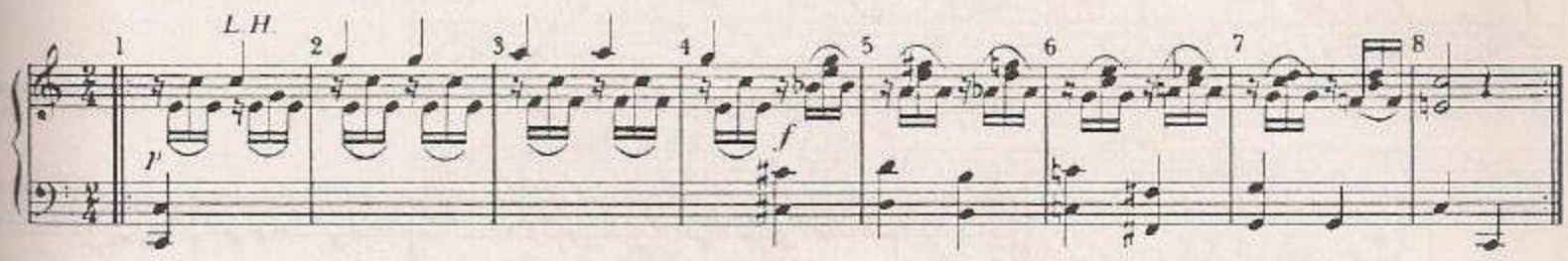
Variação 8 O tema, passado para o modo menor, é trabalhado como imitação. A harmonia torna-se mais complexa depois da barra dupla.



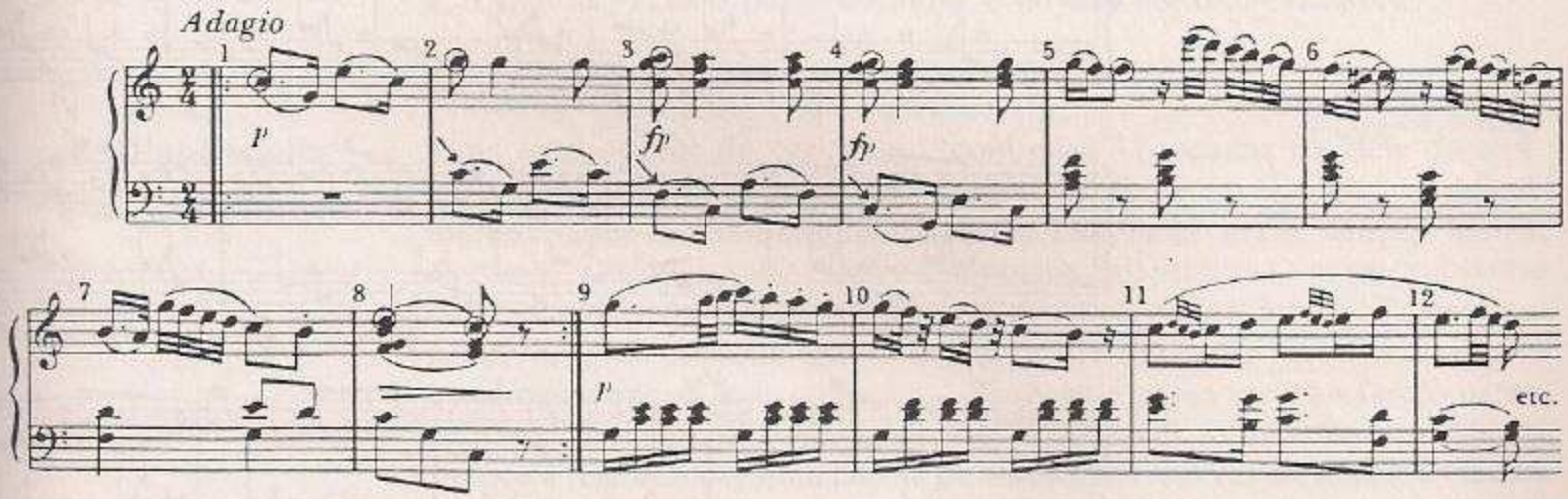
Variação 9 Um retorno ao modo maior, com a primeira parte do tema em imitação. Perto do final da variação, o tema é invertido.



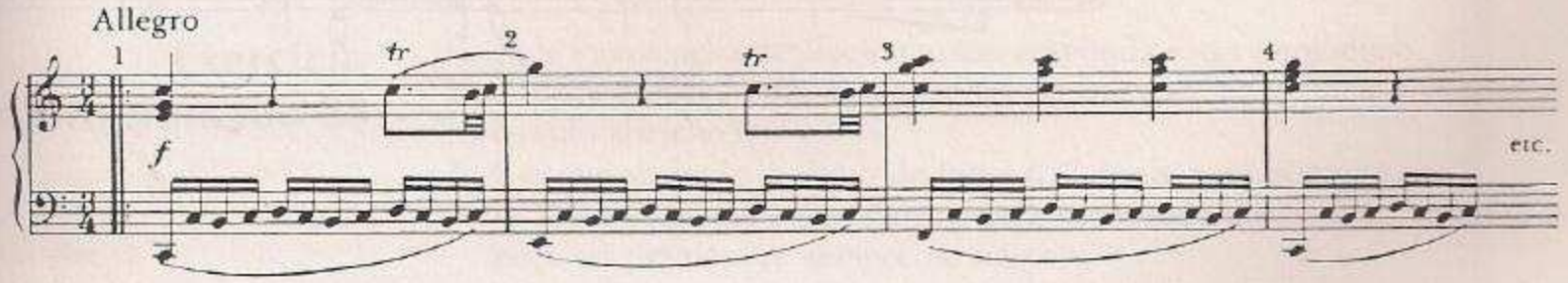
Variação 10 Uma variação bem interessante, na qual o tema é tocado pela mão esquerda, cruzando sobre a direita.



Variação 11 Mudança de andamento para o adágio (lentamente), para permitir uma versão serena e ricamente ornamentada do tema. A imitação é usada uma vez mais.



Variação 12 Dramática mudança de andamento para o *allegro* (razoavelmente rápido) e também mudança de compasso, passando de dois para três tempos por compasso. Uma coda curta é adicionada a essa variação para finalizar a peça como um todo.



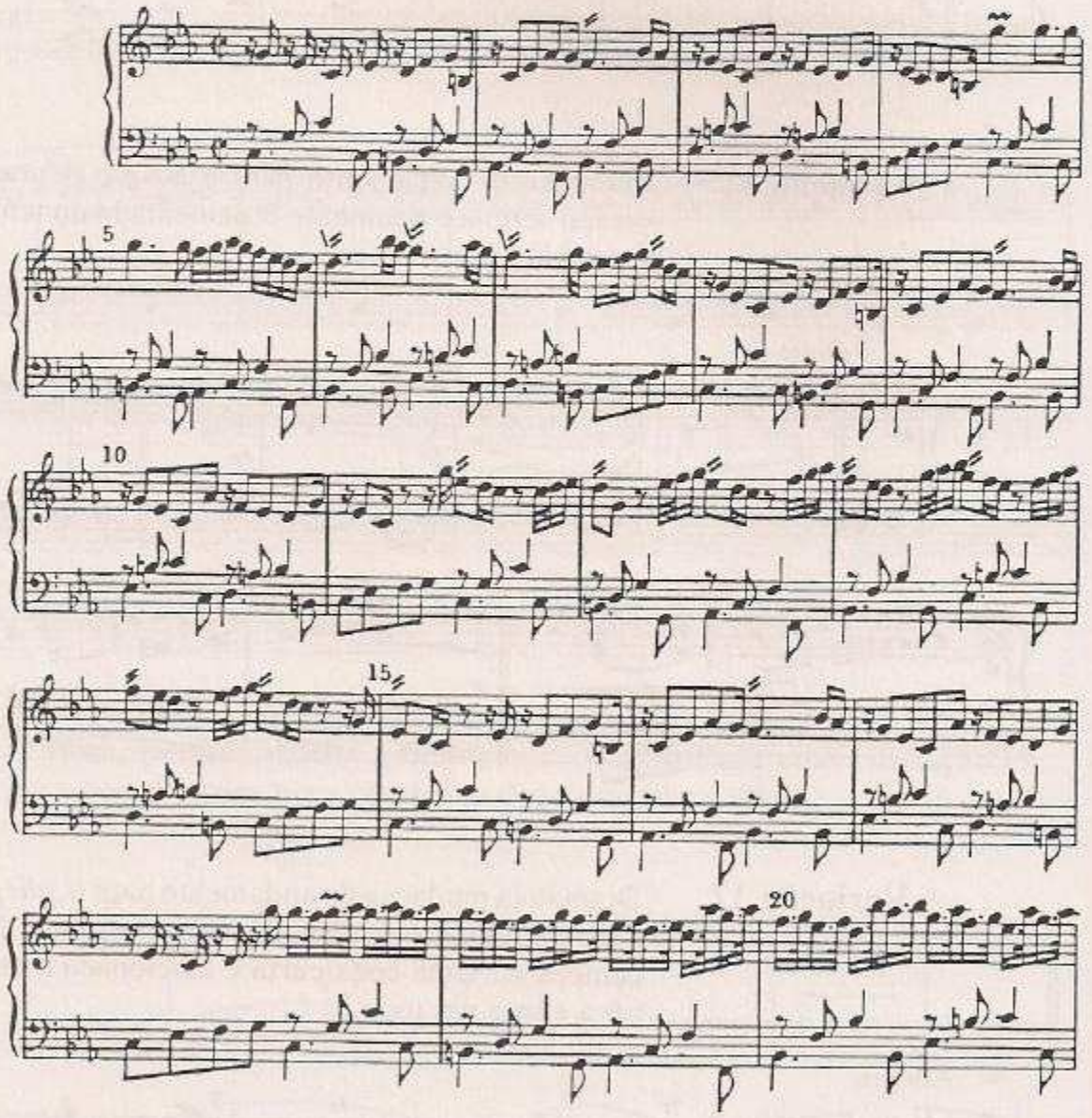
O "basso ostinato"

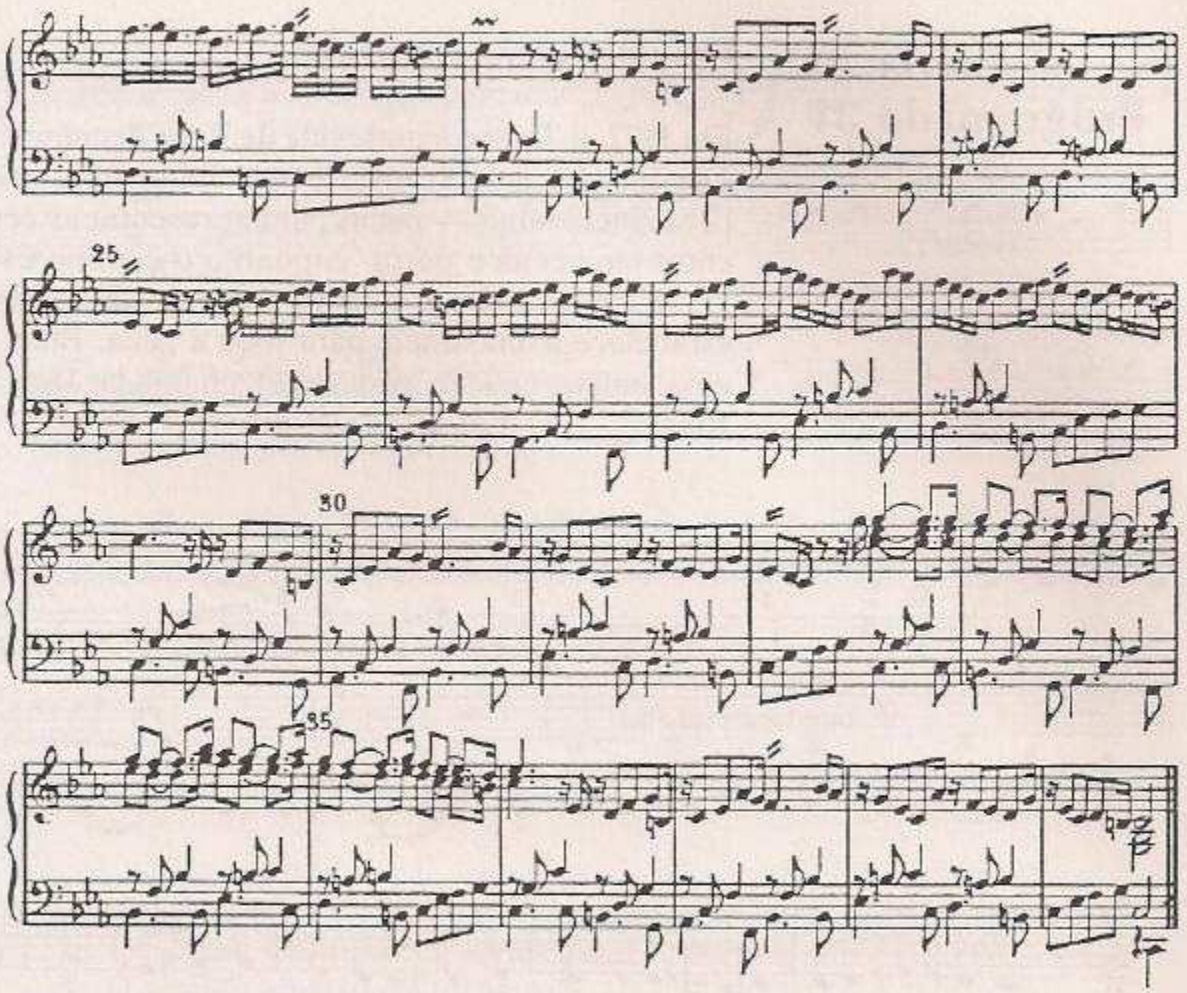
Durante os séculos XVI e XVII, tornou-se muito popular escrever um tipo de variação conhecida como *basso ostinato*. Nesse tipo de variação, o tema — ou *ostinato* — é repetido diversas vezes no baixo, enquanto na parte de cima o compositor tece uma textura contínua e de densidade variável com a melodia e a harmonia.

Às vezes as divisões do *basso ostinato* são sobrepostas pela melodia superior, tornando a textura mais densa e mais entrelaçada. Em algumas peças, o compositor torna as partes superiores cada vez mais complexas, aumentando mais e mais a tensão à medida que a peça progride. A expressão *basso ostinato* significa um baixo que é obstinadamente repetido.

O *basso ostinato* era especialmente estimado pelo compositor inglês Henry Purcell. Há inúmeros exemplos do uso do *basso ostinato* na música por vozes de Purcell, mas o próximo exemplo é de um *basso ostinato* que ele compôs para teclado.

Basso Ostinato em Dó Menor *Purcell (1659/1695)*





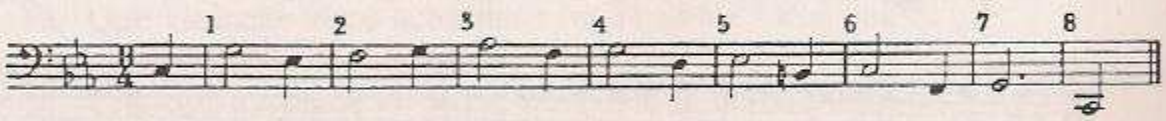
Exercício Programado 29

1. No Basso Ostinato em Dó Menor de Purcell, qual é a duração do *basso ostinato*?
2. Quantas vezes o *basso ostinato* é ouvido durante essa peça?

A "Passacaglia" e a "Chaconne"

Dois outros tipos de variações "contínuas" baseadas na idéia do *ostinato* (repetição obstinada) são a *passacaglia* e a *chaconne*. Originalmente, tanto a *passacaglia* quanto a *chaconne* eram danças lentas, ternárias. Os músicos (inclusive compositores!) sempre tiveram problemas a respeito do que seja a diferença real entre essa duas danças. Entretanto, a *passacaglia* consiste em variações sobre um tema *ostinato*, o qual é geralmente encontrado no baixo — ainda que possa ser transferido para a parte superior; a *chaconne* consiste em variações sobre uma idéia *ostinato* que é formada por uma cadeia de harmonias, em vez de uma melodia ou canção.

A magnífica Passacaglia em Dó Menor de Bach, para órgão, é formada por 20 variações contínuas sobre um tema *ostinato* de oito compassos:



Exercício Programado 30

Ouça a Passacaglia de Bach e então responda estas perguntas:

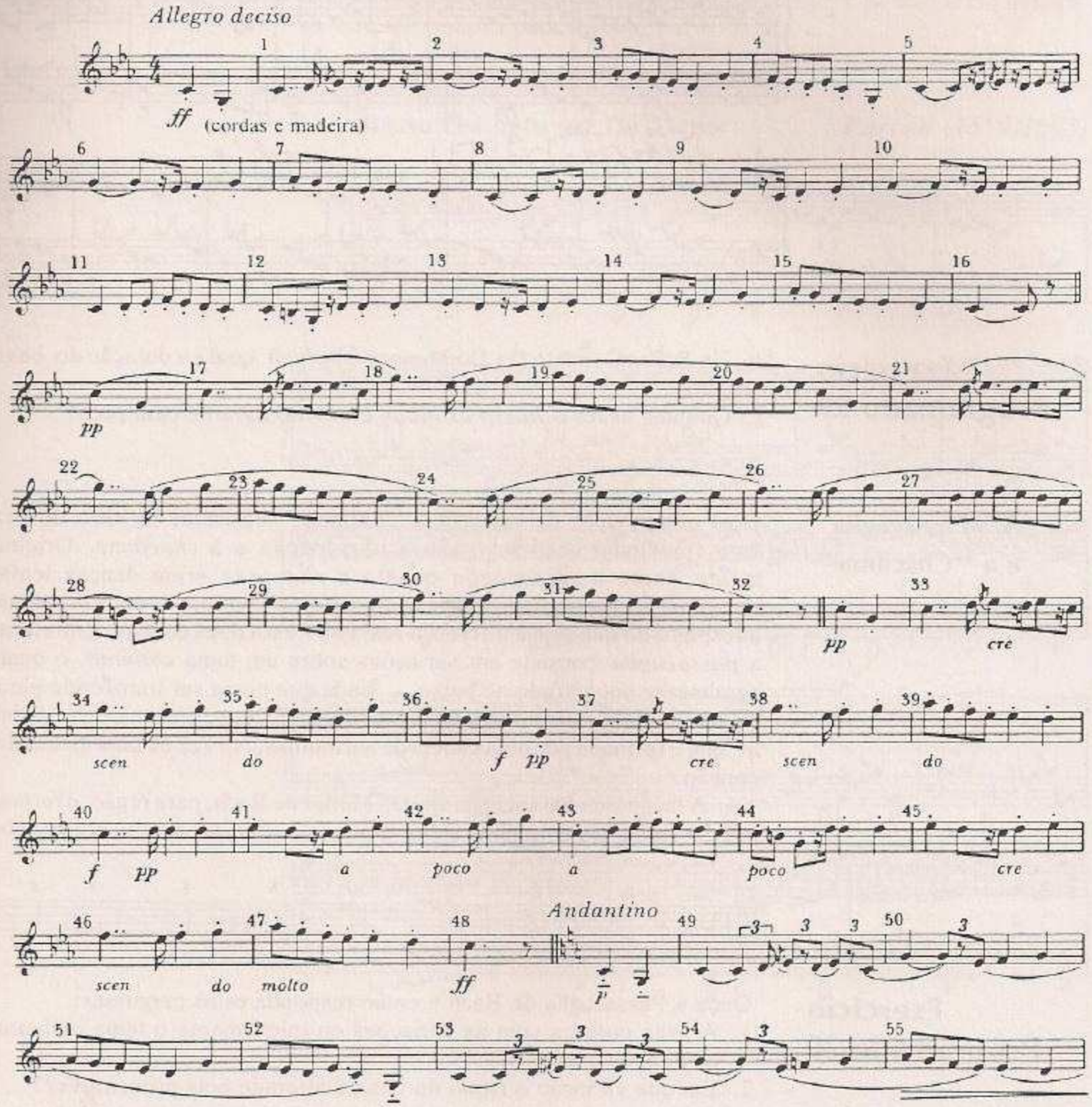
1. A peça começa com as variações ou inicialmente o tema *ostinato* é ouvido sozinho?
2. Em que variação o ritmo do tema é alterado pela primeira vez?
3. O tema *ostinato* é transferido para o soprano alguma vez durante a peça ou permanece sempre no baixo?

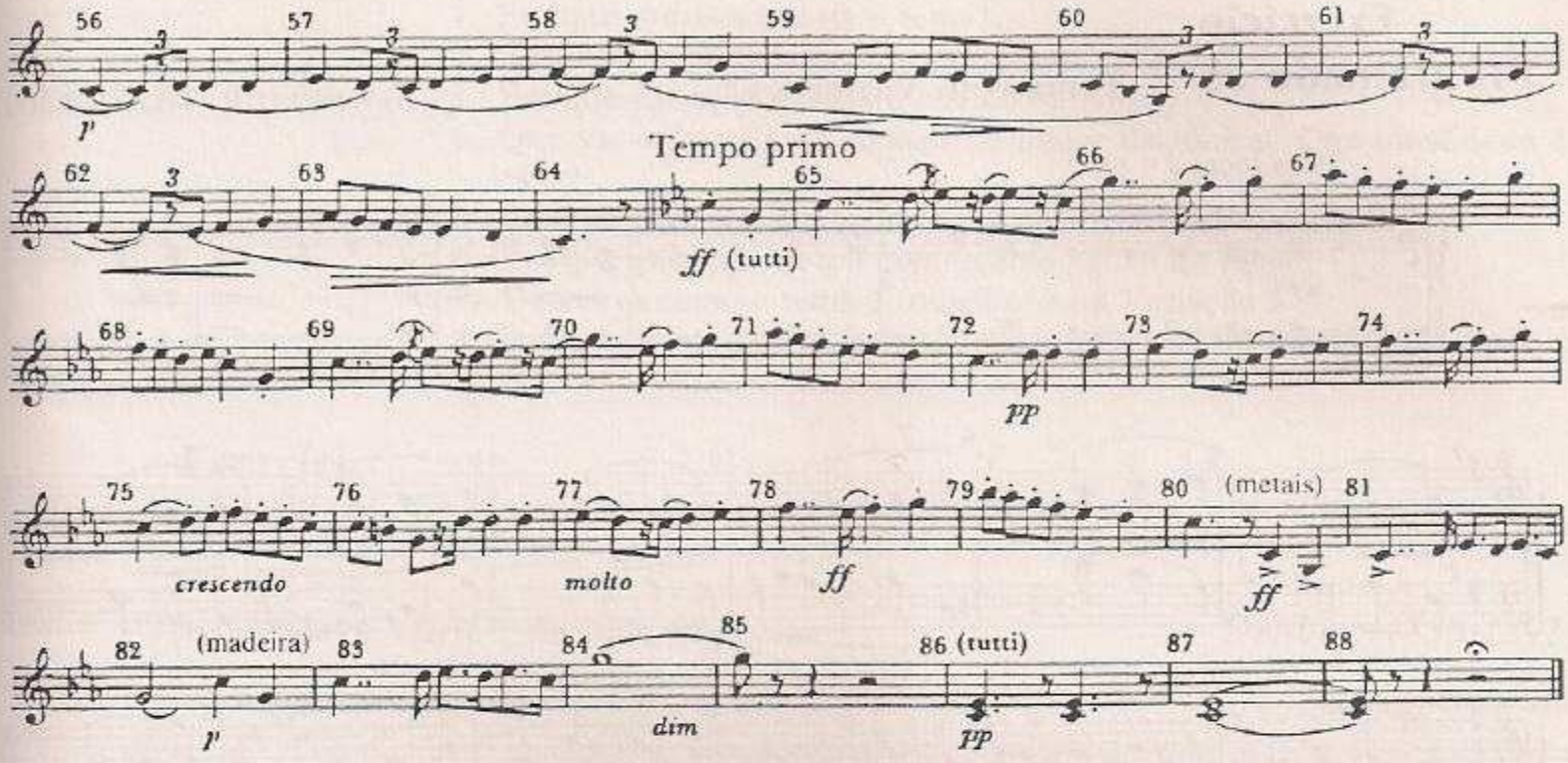
Exercício Programado 31

Prelúdio de *L'Arlésienne* — *Bizet (1838/1875)*

Em 1872, o Teatro Vaudeville de Paris decidiu levar uma peça de Alphonse Daudet chamada *L'Arlésienne*. Bizet foi convidado a compor algumas peças incidentais — peças para apresentar as cenas ou para serem tocadas entre uma cena e outra, enquanto o cenário estava sendo trocado.

Este prelúdio é tocado antes do levantamento da cortina, e assim estabelece a ambiência para toda a peça. Bizet escreveu variações sobre uma antiga canção provençal chamada *Marcho dei Rei* (Marcha dos Reis).





1. Qual é a tonalidade da tônica dessa peça?
2. Descreva como Bizet apresenta o tema pela primeira vez.
3. O tema é binário ou ternário?
4. Em que compasso começa a Variação 1?
5. Quais são os contrastes imediatos que você observa entre a apresentação do tema e a Variação 1?
6. Onde começa a Variação 2?
7. Cite duas maneiras como Bizet estimula essa variação.
8. A Variação 3 está marcada *andantino*. *Andantino* é mais rápido ou mais devagar que andante?
9. Que instrumentos tocam a melodia na Variação 3?
10. Dois pares de instrumentos podem ser ouvidos no fundo — um par toca um acompanhamento apressado; o outro está tocando uma linha mais fluente, mais delicada. Que instrumentos constituem esses pares?
11. Várias mudanças são feitas no tema na Variação 3. Relacione tantas quantas puder.
12. A Variação 4 está marcada *tempo primo*. Que significa essa expressão?
13. Como Bizet varia o tema nessa variação?
14. Que termo musical descreve os compassos 80 a 88?
15. Que variação está escrita em uma tonalidade contrastante? Qual é essa tonalidade?
16. Que variação você acha mais interessante? Por quê?
17. Qual era a nacionalidade de Bizet?
18. Cite outra música de Bizet que você já tenha ouvido.

Exercício Programado 32

Tema com Variações

Schumann (1810/1856)

Poco lento ♩ = 68

mf — *f* — *p*

p

mf — *f* — *p*

cantabile

p cantabile

poco rall.

mp

pp

riten. — *a tempo*

coda poco piu lento

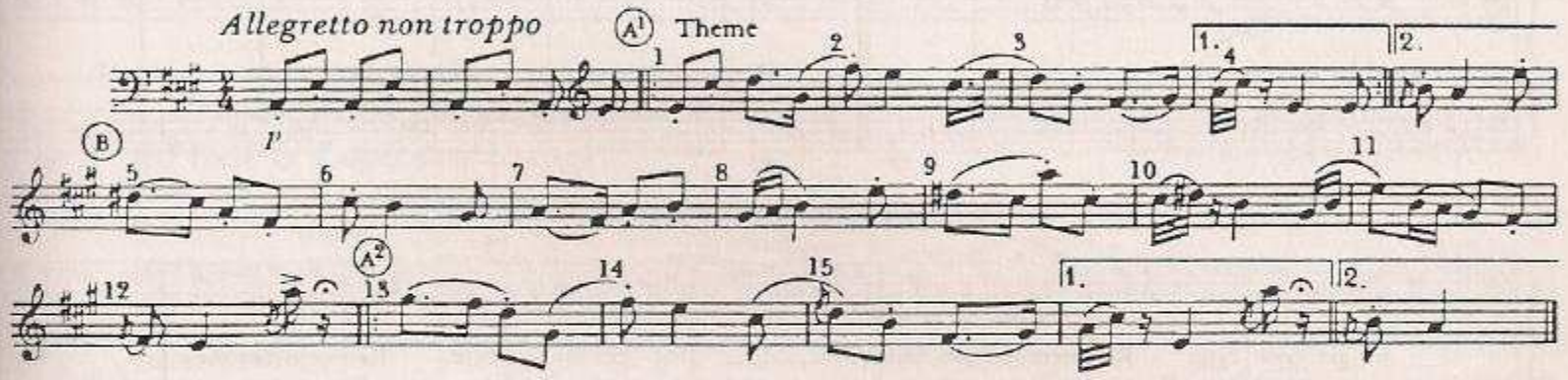
mf — *espress.* — *p* — *dim.* — *pp*

cantabile

1. Em que tonalidade está o tema?
2. A marcação do andamento é *poco lento*. Que significa essa marcação?
3. Em que variação o tema é ouvido no baixo?
4. Que variação está na tonalidade maior da tônica? Que tonalidade é essa?
5. Em que variação o tema é ouvido no meio da textura?
6. Em que variação há um contracanto acima do tema?
7. Descreva como o tema é trabalhado na Variação 5.
8. A coda está de alguma forma baseada no tema? Ou é construída a partir de um material inteiramente novo?

Exercício Programado 33

"Thème Slave Varié" do balé *Coppelia* *Delibes (1836/1891)*



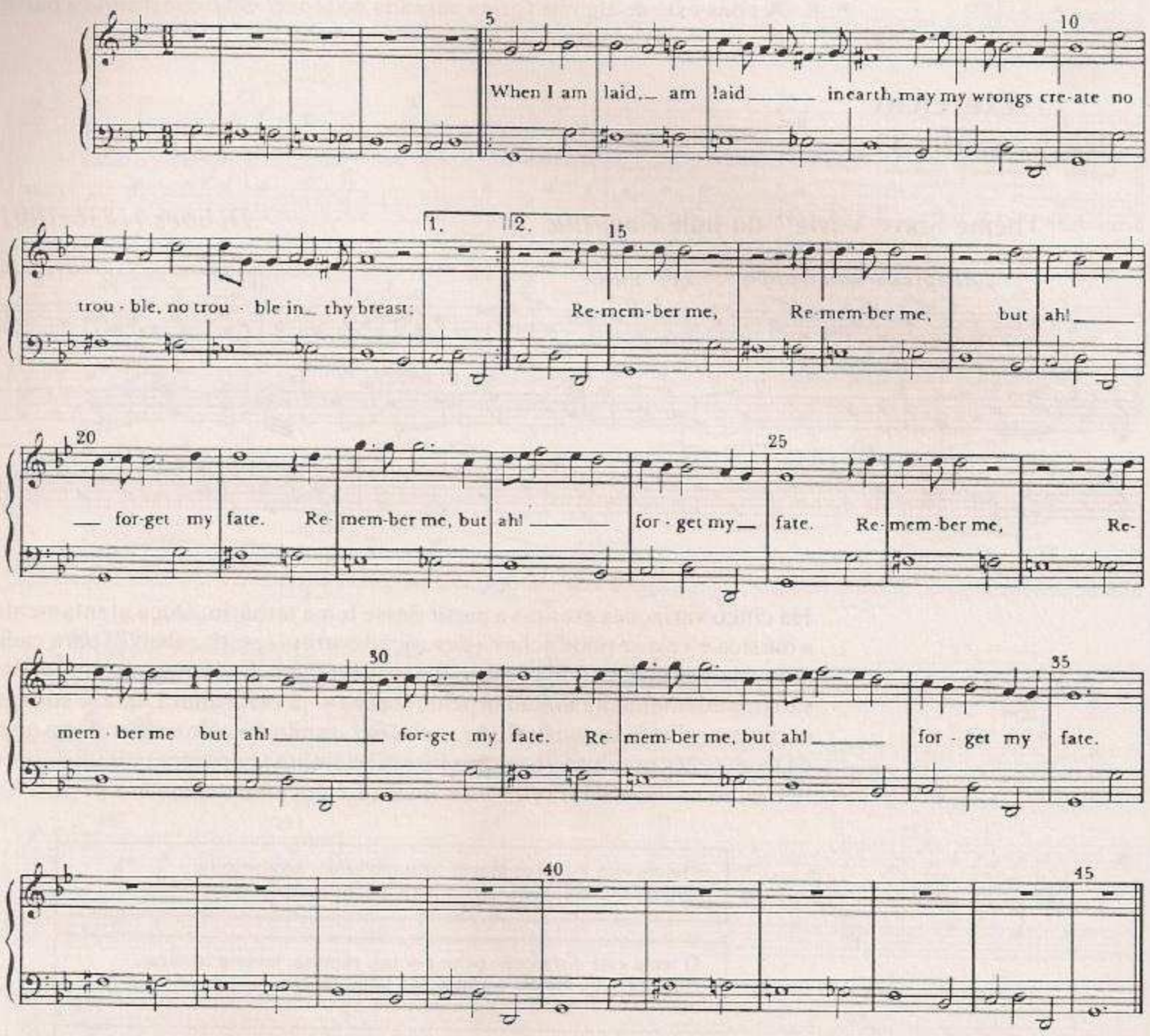
Há cinco variações escritas a partir desse tema ternário. Ouça atentamente a música e veja se pode achar a descrição correta (escrita abaixo) para cada uma das variações. Uma conexão encadeia duas das variações: as cordas são impudentemente imitadas pelos sopros — a certa altura, quase soando como gargalhada orquestral. As variações terminam com uma coda na qual os trombones por duas vezes nos fazem relembrar os compassos iniciais do tema. Só então toda a orquestra finaliza emocionantemente a peça.

Violoncelos e sopros graves tocam o tema, enquanto os violinos correm, para cima e para baixo, borbulhantemente.
O tema está disfarçado pelas cordas, rápidas, leves e rítmicas. Na seção A^2, metais e pratos são importantes.
Orquestra completa: acordes fortes e rítmicos, respondidos incisivamente pelos sopros. Os pratos entram em A^2.
A^1 é tocado por clarinetas, enquanto cordas e sopros agudos fazem comentários impertinentes. A seção B é tocada pelos oboés.
Mudança de andamento e compasso (três tempos por compasso em lugar de dois) e solo melancólico de clarineta acima do acompanhamento hesitante das cordas.

Exercício Programado 34

"Dido's Lament" de *Dido e Enéias* — *Purcell (1659/1695)*

Dido e Enéias é a única ópera de Purcell. Dido, Rainha de Cartago, apaixona-se perdidamente por Enéias, que aportou em uma das praias de Cartago após violenta tempestade. Mas Enéias, sob a influência de feitiçarias, é levado a abandoná-la. Dido, completamente desiludida, canta este lamento ao morrer.



1. Quantos compassos tem o *basso ostinato* sobre o qual Purcell constrói essa peça?
2. Quantas vezes se ouve o *basso ostinato* nessa peça?
3. Entre que execuções do *basso ostinato* Purcell sobrepõe a parte da voz, impelindo a música para diante por meio de uma junção fluente e delicada das "costuras"?
4. Que tipo de voz canta esse lamento?
5. Que instrumento faz o acompanhamento?

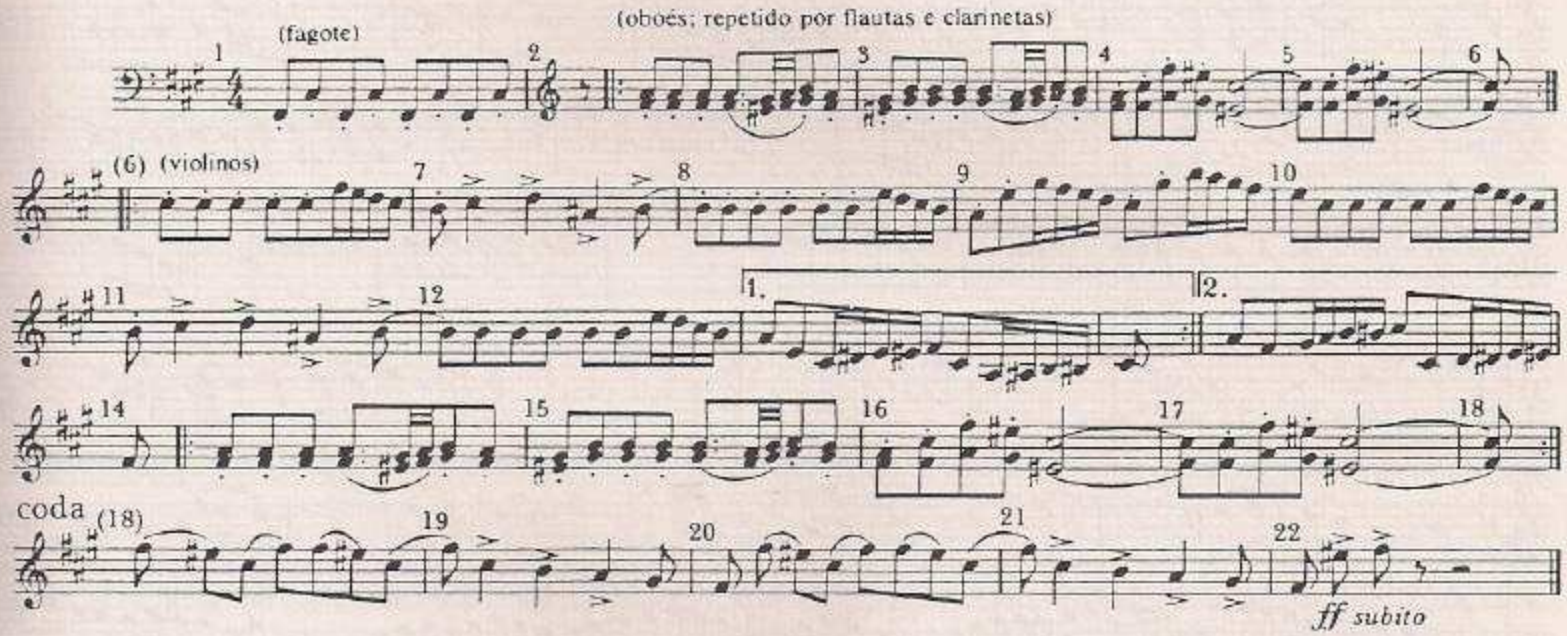
9

Exercício Programado Especial B

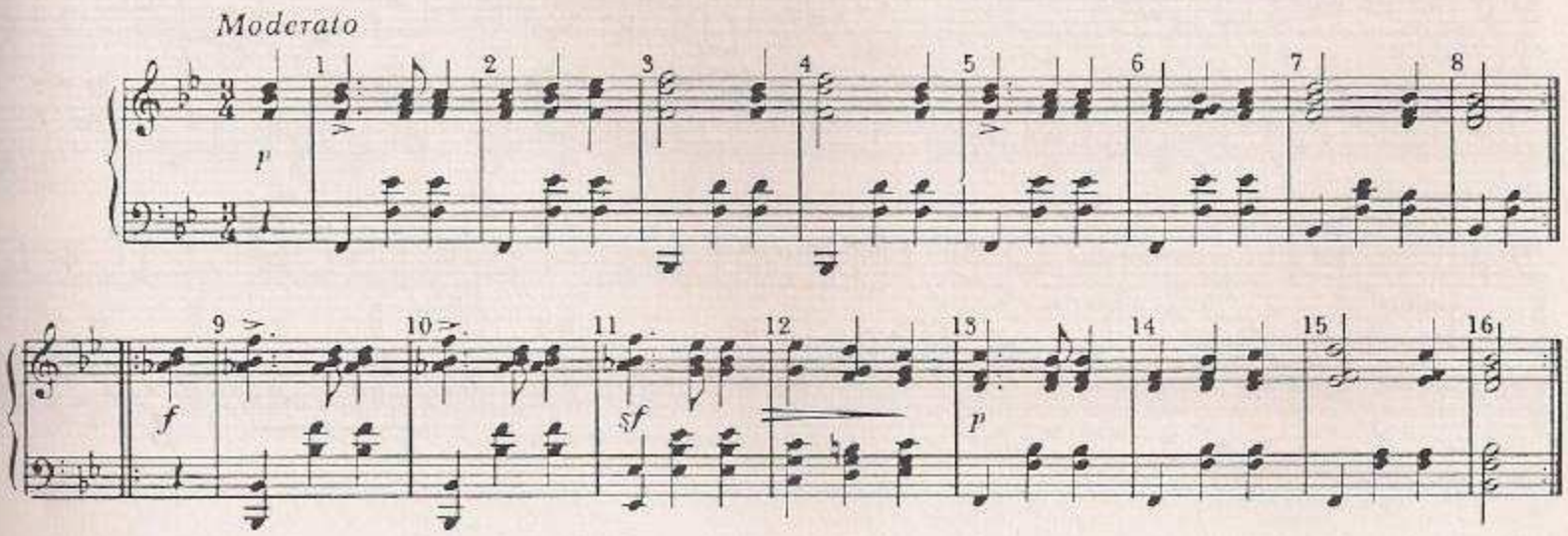
Cada uma das peças seguintes está em uma destas formas: binária, ternária, minueto e trio, variação, rondó simples. Como anteriormente, seu exercício programado será estudar cada peça e descobrir qual foi a forma que o compositor usou para construí-la.

1. Anote todas as características importantes de cada peça, tais como:
   (i) o número do compasso onde cada seção termina e começa;
   (ii) o esquema tonal usado;
   (iii) quaisquer similaridades ou contrastes marcantes entre as seções;
   (iv) uma escolha interessante de instrumentos, etc.
2. Colete tantos fatos importantes quantos puder a respeito do compositor.
3. Faça um esquema ou desenhe um diagrama que descreva claramente a forma de cada peça, usando as letras A, B, etc., e indique o número de compassos de cada seção.
4. Finalmente, organize suas descobertas em um relatório detalhado sobre cada uma delas.

1. "Dança dos Pequenos Cisnes"
do balé *O Lago dos Cisnes* *Tchaikovsky (1840/1893)*



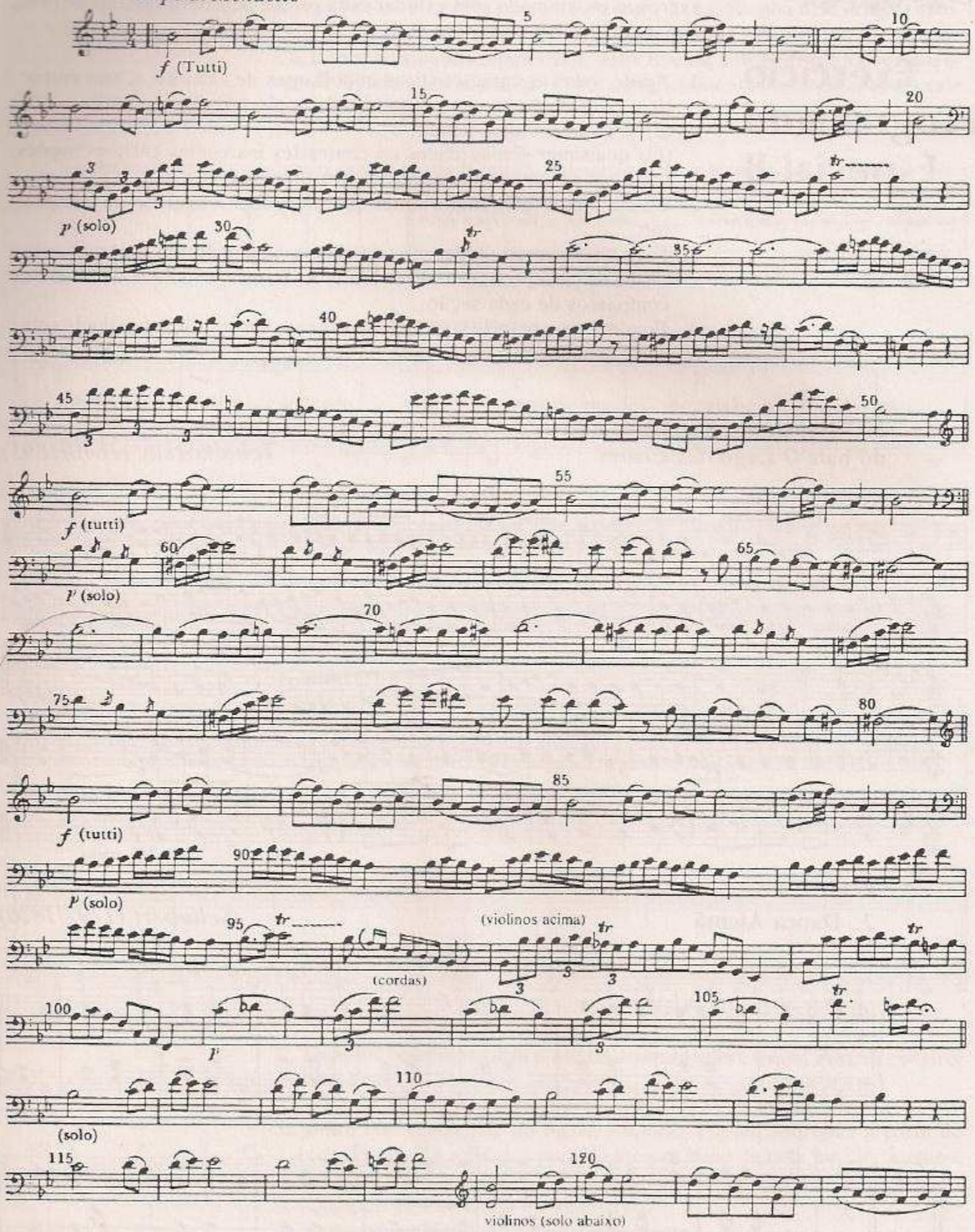
2. Dança Alemã *Schubert (1797/1828)*

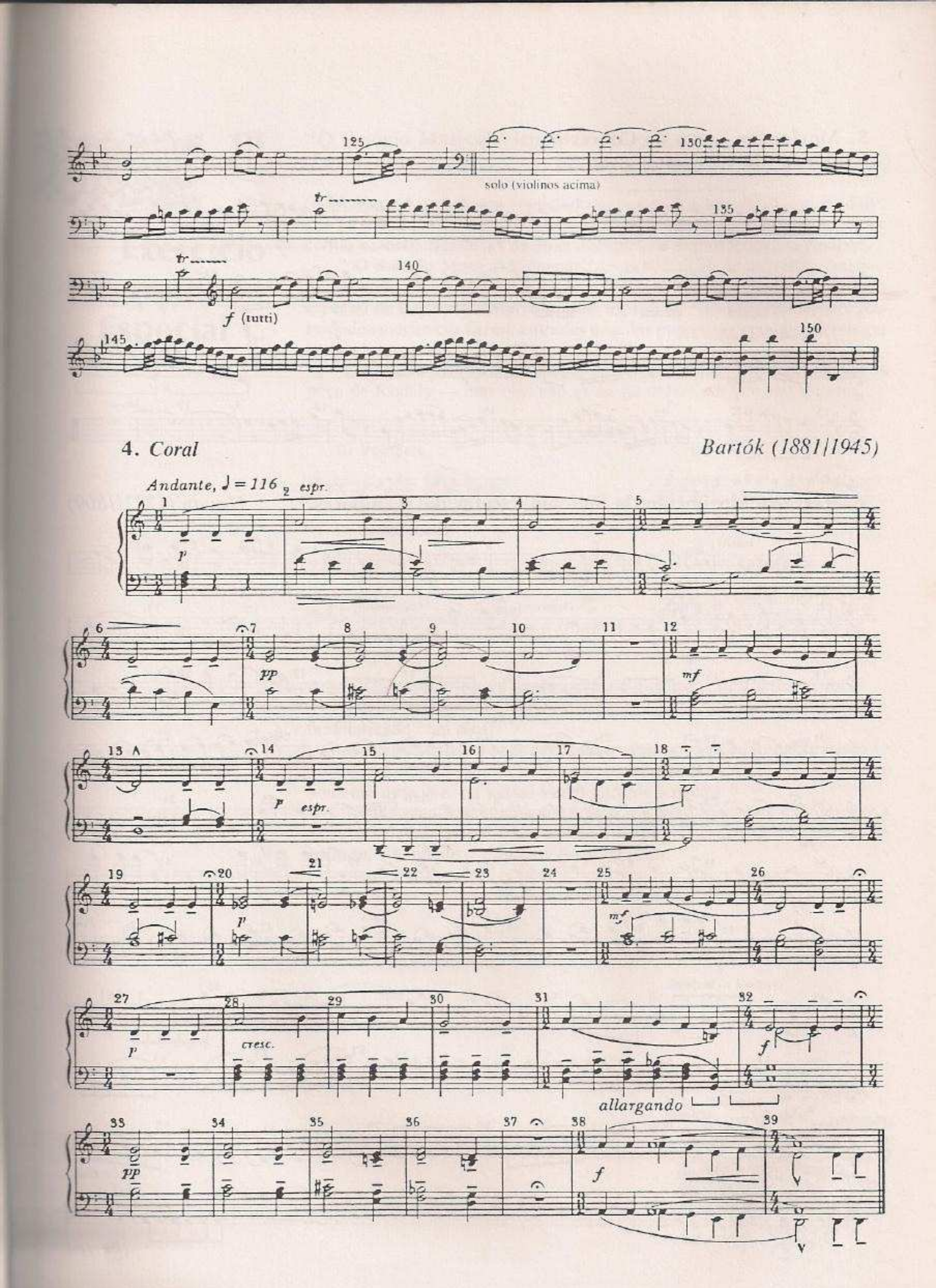


3. Terceiro Movimento do Concerto para Fagote

Mozart (1756/1791)

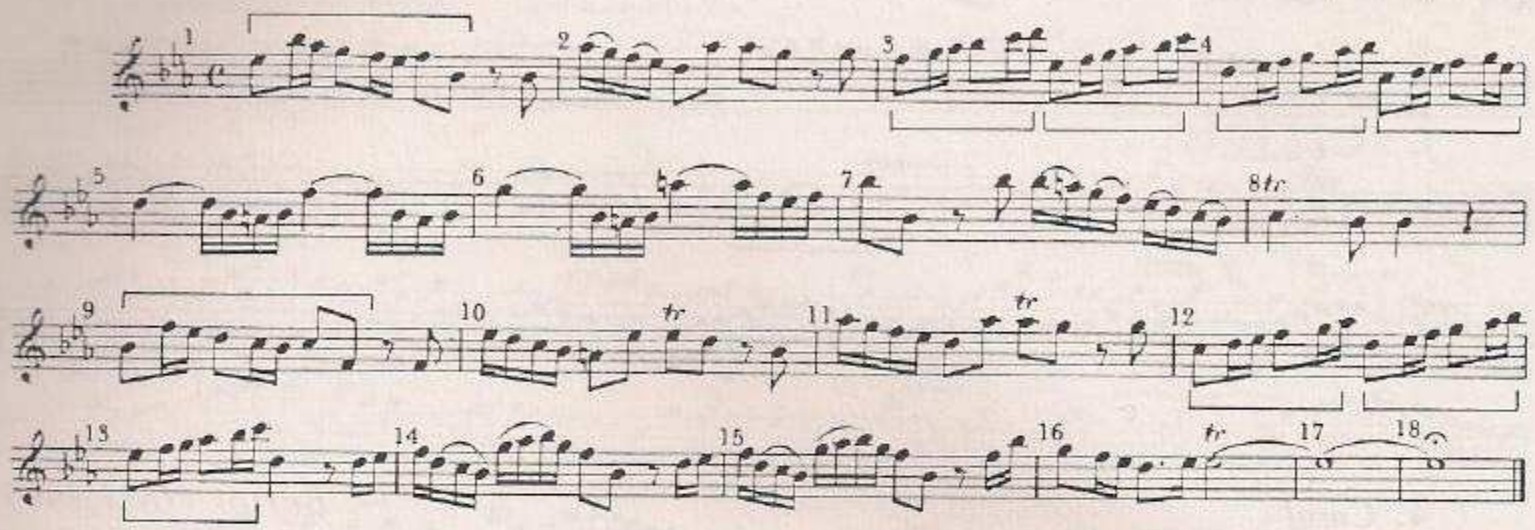
Tempo di Menuetto




125
150
solo (violinos acima)
tr
135
tr
140
f (tutti)
145
150
4. Coral
Bartók (1881/1945)
Andante, ♩ = 116
espr.
p
pp
mf
espr.
p
mf
p
cresc.
f
allargando
pp
f

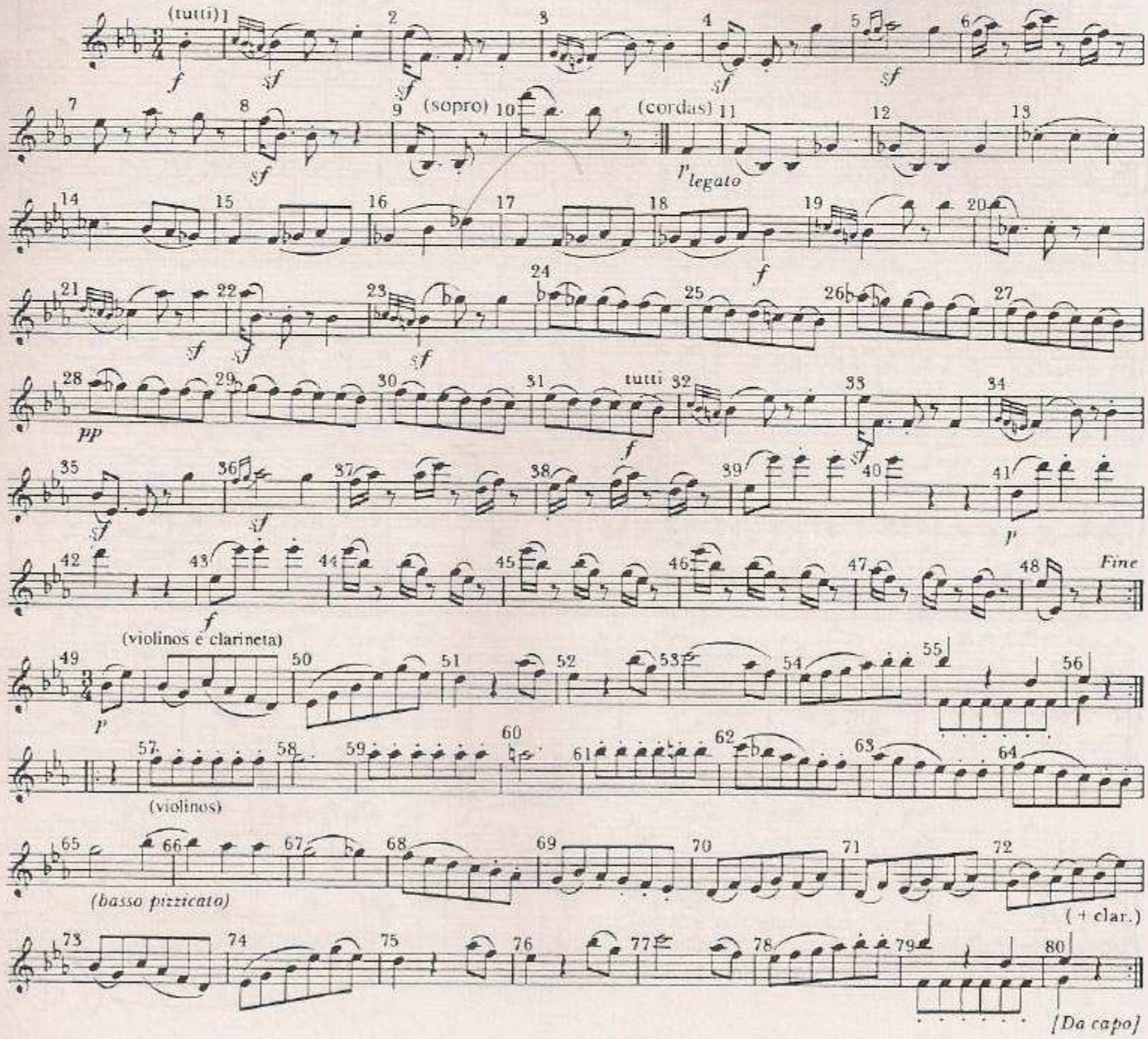
5. Movimento Lento do Concerto "Inverno" de *As Quatro Estações*

Vivaldi (1678/1741)



6. Terceiro Movimento da Sinfonia "Rufar dos Tambores"

Haydn (1732/1809)



10

Exercício Programado Especial C

"O Relógio Musical Vienense" de *Háry János*

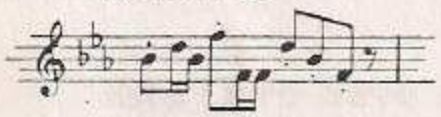
Kodály (1882/1967)

Háry János é uma ópera cômica do compositor húngaro Zoltan Kodály. Háry János é um fanfarrão desavergonhado, famoso em toda a Hungria por contar estórias fabulosas de suas aventuras e explorações imaginárias.

"O Relógio Musical Vienense" é sua descrição de um relógio magnífico que ele vê ao visitar o palácio imperial de Viena — como convidado especial da Imperatriz Marie Louise, esposa de Napoleão Bonaparte. Os soldados mecânicos fazem entradas e saídas pomposas enquanto o relógio soa as horas.

Eis aqui o primeiro compasso de cada uma das seções principais da peça de Kodály — mas elas não estão na ordem em que são tocadas.

(i) trompete

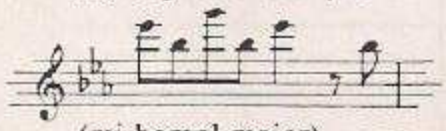


(si bemol maior)

(ii) oboés

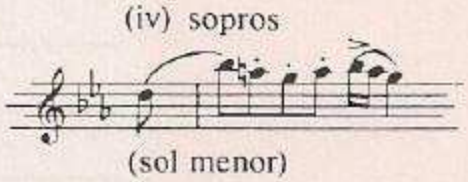
(fá menor)

(iii) sopros e trompas



(mi bemol maior)

(iv) sopros



(sol menor)

Agora tente armar esse "quebra-cabeça musical".

Primeiro, toque ou ouça os fragmentos da melodia até estar bastante familiarizado com eles.

Ouça então toda a peça e descubra a forma que Kodály está usando ao anotar a ordem em que as seções são ouvidas. (Cada seção pode aparecer somente uma vez, ou várias vezes durante a peça.)

Finalmente, faça um plano ou desenhe um diagrama que represente a estrutura dessa peça, usando as letras A, B, etc. Inclua os fragmentos da melodia e explique o esquema tonal da peça.

composição musical, permitindo ao mesmo tempo uma comparação clara e direta entre as diversas formas e estruturas utilizadas em diferentes estilos e por diferentes compositores.

Segundo o autor, o único pré-requisito necessário para se utilizar esse livro é uma intimidade básica com os termos comumente encontrados na literatura musical.

Uma das características da série didática
CADERNOS DE MÚSICA
DA UNIVERSIDADE DE CAMBRIDGE
é a indicação cuidadosa de gravações
a serem ouvidas, procurando sempre apontar peças
de fácil acesso para o leitor. Outras características
são o uso extensivo de exercícios e ilustrações
de variadas espécies para melhor auxiliar
o aprendizado da música.

Volumes da série:

Aprendendo a compor
Uma breve história da música
Como ler uma partitura
Elementos básicos da música
Forma e estrutura na música
Instrumentos da orquestra
Instrumentos de teclado

ISBN 85-7110-426-3
9 788571 104266